

تأليف  
الدكتور  
محمد علي  
ابوريان

# فلسفة الجمال ونتشأته والفنون الجميلة



دارالمعارف بمط





# فلسفة الجمال

## ونشأة الفنون الجميلة

تأليف

دكتور محمد علي أبو ريان

١٩٦٨



دار المعارف





## مقدمة الطبعة الثانية

لقد كان إقبال الباحثين والنقاد ورجال الفن والفلسفة والأدب ، على الطبعة الأولى من هذا الكتاب ، حافزا لنا على التوسع في موضوعات هذه الطبعة الجديدة فقد أضفنا الى القسم الأول من الكتاب الكثير من المواد وناقشنا آراء مختلف الجماييين ، وعرضنا لتاريخ هذا العلم الطريف منذ نشأته الأولى ، كما أجرينا تعديلات شتى على سائر أقسام الكتاب الأخرى وفصوله .

ولما كنا قد أثرنا قضية النحت اللمس على صفحات الجرائد السيارة ، واهتم بها النقاد ورجال الفن، وعينت وزارة الثقافة بالموضوع فأنشأت معهدا لهذا الفن الوليد بالإسكندرية ، لهذا فقد تخيرت نموذجين من روائع هذا الفن وعقبت عليها بتقييم علمي لفن النحت اللمس على وجه العموم حتى تتضح مفاهيمه ، وحتى نستبين أبعاده كما أضفت طائفة من العصور الفنية لكي ألقى مزيدا من الضوء على أعمال المدارس المختلفة .

ولا يسعني بعد أن اكتملت طبعة هذا الكتاب إلا أن أتوجه بالشكر وعرفان الجميل إلى السادة النقاد ورجال الفن الذين قدروا هذا الكتاب في طبعته الأولى خير تقدير ، وطالبوا بالإسراع في إصدار طبعته الثانية بعد أن نفدت الطبعة الأولى . كما وأشكر السيد / محمد عزيز نظمي تلميذي بالدراسات العليا على مجهوداته القيمة في تصحيح تجارب الكتاب وإنجاز فهرسه .



وإني لأرجو أن أكون قد وفقت في إستعراض موضوعات هذا العلم  
الجديد حتى يعلم الوعي الفنى فيحدث أثره الكبير فى جنبات حياتنا على  
اختلاف مناحيها وتنوع أنشطتها .

والله الموفق سواء السبيل

د. محمد عل ابو ريان

الاسكندرية فى ٢٠ نوفمبر سنة ١٩٦٨



## إهداء

الى الجيل الصاعد من طلبة الجامعات العربية  
واخص بالذكر الرعيل الاول من طلبة الجامعة  
المليبية هؤلاء الذين اسهموا بحق في اخراج هذا  
المؤلف باقبا لهم على استيعاب هذا اللون الطريف  
من ألوان الثقافة المعاصرة .

المؤلف







# مقدمة

## الطبعة الأولى

---

كم هو جميل . . أن نرى كتابا في « فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة »  
تخرجه دار المعارف . . الأستاذ الدكتور محمد علي أبو ريان . . فهذا الجهد  
هو في الحقيقة عمل في طريق المد الثوري الثقافي في بلادنا . . فما أكثر  
حاجتنا إلى كثير من هذا الجهد . . ومن هذا التأليف في هذا الموضوع .

إن بلادنا . . تحيا اليوم ثورة في ميدان الفنون . . فإن المعارض التي تقام  
كل يوم . . هي مشاعل تضيء لنا طريق الجمال وطريق الثورة . . وكتاب  
الدكتور أبو ريان هو أحد هذه المشاعل . . التي ستفتح بضيئها ونورها . .  
الطريق الفني . . لنرى يبتدئنا ومستقبلنا . . وما نتطلع إليه في هذا المستقبل .

لقد قال الميثاق : « ان الطريق الثوري . . هو الطريق الوحيد الذي يمكن الامة  
العربية من الانتقال مما نحن فيه الى ما نتطلع اليه . »

والحقيقة أن فلسفة الجمال . . والفنون الجميلة بصفة خاصة تمهد لنا  
الطريق . . لنعرف بتذوقنا الفني . . وبأحاسيسنا وبشعورنا . . حقيقة الهدف  
الذي يجب أن نصل إليه أعني الاشتراكية والوحدة في مجتمع تسوده الكفاية  
والعدل وتشيع فيه معاني الحق والخير والجمال



وإننى لأشكر الأستاذ الدكتور محمد على أبو ريان على ما بذل . . وعلى  
أنه أتاح لى الفرصة لى أسطر بقلمى هذه العبارات . . لكتابه القيم  
فاننى لأشكر وأقدر - ومعى الآلاف - مجهوده القيم فى هذا الميدان البكر  
والذى يبدو واضحا من خلال صفحات « **فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة** »  
ذلك الكتاب الذى يسد فراغا فى المكتبة العربية على كثرة ما صدر من مؤلفات  
فى شتى فروع المعرفة فى عصر الثورة وفى جوها الثقافى المشرق وفقه الله . .  
توفيقا من عنده . . والله ولي التوفيق

جالتاد رصم



## بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

### تصدير

تقتزن عصور النهضات الكبرى باتجاه غالب إلى ممارسة النشاط الفنى ، إذ لا يمكن أن تكتمل عناصر الإنارة فى عصر مزدهر بدون ثورة فنية تسير موكب التقدم المادى والتطور العقلى .

ومما لا شك فيه أن الشعب العربى يتوقل الآن مصاعد نهضة مشرقة فى شتى الميادين، تلازمها بالفعل ثورة فنية عارمة فى ميادين المسرح والسينما والإذاعة والتليفزيون والصحافة وكذلك فى سائر أنواع الفنون التشكيلية ، كما فى فنون السماع كالموسيقى والغناء .

هذا النشاط الفنى الملحوظ جعل المكتبة العربية فى مسيس الحاجة إلى لون جديد من المعرفة يؤسس هذه النهضة ويدفع بها قدما إلى الأمام، وكتابنا الذى تقدمه اليوم إلى القراء « **فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة** » إنما يترسم هذه الخطى ، فيتناول طائفة من المشكلات التى تعالج الظاهرة الجمالية ، ويتعرض لميادين تطبيقها أى الفنون الجميلة على مختلف صورها بالدراسة العلمية ، وكذلك يدرس مشكلات الإبداع الفنى والتذوق الفنى وارتباطه بمنهج التربية الجمالية . وقد رأينا أن تقدم لهذا الكتاب بمقدمة موجزة عن الفن والحضارة .



ولما كانت التجربة اليونانية لا تزال في محيط هذه الدراسات التجربة الرائدة التي تدور حولها مناقشات المدارس المختلفة وتتفرع عليها أغلب المواقف والنظريات في هذا المجال ، لهذا فقد بدأنا هذه الدراسة بالتعرض لموقف أفلاطون عن فكرة الجمال وتفسيره لها على ضوء نظريته المثالية، ثم أشرنا إلى الموقف الأرسطي بهذا الصدد ، وتناولنا بعد هذا أهم المشكلات التاريخية التي تلقى ضوءاً على التطورات التي طرأت على مباحث الجمال إلى عصرنا هذا . وإني لأرجو أن تكون هذه المحاولة الأولية في هذا الميدان توطئة لربط دراساتنا الفلسفية بمشكلات المجتمع ونشاطه ، وحرى عن البيان أن مشكلات الفن من أهم ما يستوقف النظر في حضارتنا الحديثة سواء في حياتنا اليومية أو العامة .

المؤلف

محمد علي أبو ريان



# مقدمة عامة الفن والحضارة

ليس من شك في أن كل موجة حضارية تحياها جماعة من البشر إنما تقوم على فكرة موجهة وشحنات شعورية وعمل بناء .

وبلادنا تمر اليوم بعصر النهضة العربية الشاملة فتقيم حضارة وتصنع مجدا وتبنى دعائم مستقبل مشرق وطيد، فالفكرة في هذا التيار الحضاري العربي الجديد هي الثورة بمفهومها الفلسفي ، والعمل هو تلك الإنشاءات الضخمة التي تملأ الجو العربي بدخان المصانع وتزحم الوطن بالإنسان العربي الجديد .

أما الشحنات الشعورية فهي الدافعة إلى العمل وإلى التقدم في سائر الميادين . فلا تتولد الطاقات إلا بحفز دائم من شعور حماسي متوثب، ولا يستثير الشعور وينظم انطلاقه ويكتل بإقائه سوى الفن : شعرا أو نثرا أو غناء أو موسيقى أو صورا الخ ...

فمنذ فجر التاريخ عرف الإنسان الفن ، يترنم به غناءً فيخفف عنه عناء الجهد في العمل ، ويرسله قويا عنيفا فيهزبه كيان العدو في حلبة النضال ، ويهرع إليه فيبته لوعة الحب وأسوة المحبوب ، ويسكن إليه وثنا أو صورة يناعى من خلالها مبدع الأكوان .

ليس الفن إذن لهوا أو لعبا عابثا كما توهم بعض المفكرين ، ولكنه مفجر الطاقة الحيوية الخلاقة ، والباعث على العمل والتقدم ، بل هو مبدأ الحياة ،

وسر تفتحها ، ألا ترى الأُنثى فى مختلف صنوف الكائنات الحية تتفنن فى ضروب الزينة والتجمل لتجذب الذكر فيستمر النوع عبر التاريخ ، وليس الإغراء الأُنثوى الذى يجذب الجنس الآخر سوى صورة من صور الفن الجميل الذى هو مبدأ الحياة .

والطبيعة البكر بما تبديه من آيات الفن العبقري أليست تحمل هى الأُخرى معانى الإغراء فى التجمعات الحيوية فتنشأ الجماعات وتزدهر الحضارات حول أنهار رقراقة وبحيرات يتغضن لجينها فى حيوية وانشاء حينما يستجيب لداعى النسمات العابرة ، وغابات تكتسى بالخضرة اليانعة وينعم تحت ظلالها الوارفة شتيت من البشر الكادحين .

وإذا كان الفن يرتبط بمبدأ الحياة ، فانه كذلك يصاحب موكبها عبر الزمان فيقترن مع الغاية القصوى التى يستهدفها الإنسان فى حياته ألا وهى السعادة ، فانه لما كانت السعادة غاية الحى الناطق أصبح كل ما يهوى لنا تواجدها ، ويجعلنا نقرب منها وثيق الارتباط بها ، وليس كالفن قرينا للغبطة وتحقيق السعادة لبنى البشر ، فالفنون الجميلة تجعل للحياة معنى بل تشعرنا بديب الحياة وتنوعها وخصب روائها فتكسر النطاق الرتيب الذى نصبح ونمسي تحت وطأته مستعبدين لئالة ولعجلة الإنتاج .

وقد أراد أصحاب المنفعة أن يستبعدوا كل نشاط لا يؤدى إلى نفع عاجل ملموس ، فكانت الفنون والفلسفة فى دائرة النشاط المستبعد الذى لا يجلب المنفعة للناس فى نظرهم .



ومهما تكن من قيمة هذا الرأي الذى يتسم بالسطحية وقصر النظر إلا  
أننا نسأل أصحابه وهل يمكن أن يستجيب البشر لدعواهم فيكفوا عن التفلسف  
ويتوقفوا عن الإبداع الفنى ؟

إن صفحات تاريخ الإنسانية الطويل كفيلة بالرد القاطع على هذا التساؤل،  
فلم ينقطع الناس عن التفلسف فى أى فترة من نترات التاريخ حتى خلال المراحل  
التي سادت فيها النزعات المادية، ولم يكف ذوو الاحساس المرفه من البشر عن  
استلهاهم الطبيعة والحياة، فأنتجوا فنونا رائعة حتى فى عصور الظلام وفى فترات  
الازمات الخائقة .

وإذن فالفن مطلب ضرورى للانسان يندفع إلى تحقيقه سواء جلب له  
منفعة عاجلة أم عاجز عن أن يجلبها له وهو كالمعرفة الخالصة، يطلبها الكائن  
العقل لذاتها تحدوه الرغبة الخالصة « للتفسير » فحسب .

وإذا كانت غاية المعرفة هى « التفسير العقلى للظواهر » ، فغاية الفن هى  
استبطان الشعور الحى وتجسيمة ، والمشاركة الحيوية التي هى ضرب من  
التماس الوجدانى والتفاعل مع الصور الحيوية .

وإذا كان العالم لا يخلق ذاته على الظاهرة التي يحاول تفسيرها، فان الفنان  
على العكس منه ، يجعل ذاته نقطة الانطلاق ، فالإبداع الفنى ينبع من ذات  
الفنان ليحتك بعد هذا بالجهد الحيوى العام فيكشف عن صور الحياة فى  
تماسها مع ذاته . وإذن فبينما تكون « المعرفة » تفسيرا مجايدا نجد الفن تعبيرا  
ذاتيا . وأيضا بينما تتكشف الظواهر فى المعرفة تدريجيا نجد الصور الفنية  
وقد انبثقت فى كلية وشمول من خلال نفسية الفنان .

ويجب ألا ينسينا دور الفنان في عملية الخلق ، الأهمية العظمى التي يرتبها الشعور الحيوى « للمتذوق » وليست هذه الدراسة التي تقدمها عن « فلسفة الجمال » سوى محاولة لتفسير « التذوق » الذى هو مضمون أى حكم جمالى .

وإذا كان المبدعون قلة محدودة فإن المتذوقين كثرة عارمة ، بل إن غير المتذوقين ؛ قلة تائهة في يدها الحياة يتلقفها القدر في طريق اليأس والضياع فتمضى مغلقة الإحساس ، مغشاة البصيرة أسلمت مقودها لغيرها من الأحياء حقاً دون أن تستشعر بديب الحياة والتعاطف مع الضارين في خضمها .

فالتذوق مشاركة حيوية أصيلة ، وهو يعبر عن علاقة حيوية وثيقة بين المتذوق والفنان ، وقد يكون فعل التذوق حافزاً على التكتل والتجمع فيكون الأثر الفنى بوتقة تنصهر فيها العلاقات الاجتماعية وتقوى الروابط القومية كنتيجة للالتفاف حول مدرسة فنية معينة والإعجاب بآثارها والتعلق بفنانيتها .

وإذا كان الفن موهبة خلقة فانه كذلك صنعة وتقاليده يحذقها الفنان بالممارسة والتعلم على شيوخ الفن حتى تصقل موهبته ، وليس كممارسة « التذوق » فاعليه في عملية الصقل والإعداد .

وقد تذبذبه المسئولون عن الحركة الفنية العربية إلى هذا المعنى ، فأكثروا من معاهد الفنون ، وأنشأوا عديداً من خلايا الممارسة الفنية ، لتكون مدارساً للثقافة الفنية واكتمال الوعى الفنى . وقد يكون إنشاء جامعة للفنون خطوة حاسمة نحو تثبيت دعائم النهضة الفنية .



كما نأمل في أن تدخل رسالة الفن إلى رحاب جامعاتنا فتدرس مشكلاته على مستوى جامعي رفيع .

وتمت أمر يدعو إلى الدهشة وهو أن دراسات الأدب في جامعاتنا لا تكاد تلقى بالا إلى دراسة فلسفة الفن أو فلسفة الجمال مع انصهارها الوثيق بفروع الدراسات الأدبية والإنسانية .

وأخيرا فأننا نأمل أن يكون صدور هذا الكتاب حافزا على نشر الوعي الفني بين المواطنين ، والاهتمام بدراسة تراثنا الفني في كل العصور .

والله الموفق سواء السبيل

محمد علي أبو ريان

كلية الآداب في أول مارس ١٩٦٤





# الفصل الأول

## نشأة الدراسات الجمالية

### مقدمة تاريخية عامة في نشأة العلم

قبل أن نبدأ في دراستنا لمشكلات علم الجمال ، و تعريف طبيعة الجمال ، وعلاقته بالفن ومدارسه المختلفة ، وكذلك مشكلة القيم بصفة عامة يتعين علينا أن نعرض في اختصار للنشأة الأولى لعلم الجمال ، أى لتاريخ تلك الدراسة التى تقوم حول الظاهرة الجمالية ، وتهتم بالنسق الفنى والطرز المبدعة .

وإذا كان كل علم إنما يبدأ باستعراض للتطور التاريخى لموضوع بحثه قبل أن تكتمل له صورة العلم الكامل وموضوعاته المحددة لهذا فانه يتعين علينا أن نستعرض المواقف الجمالية التاريخية التى تعرض أصحابها لتفسير ظاهرة الجمال قبل أن ينشأ علم الجمال فى العصر الحديث .

وليس من شك فى أن كلف الإنسان بالجمال قديم قدم الإنسانية ، وأن التذاده بنواحي الجمال فيما يحيط به من مظاهر الطبيعة وفيما ينتجه من آثار أمر يشهد به تاريخ الإنسانية وتسجله آثارها منذ العصر الحجري القديم إلى عصور الحضارات القديمة المعروفة .

فإذا أخذنا مثال الحضارة اليونانية القديمة نستشف منه صحة هذا الحكم الذى أصدرناه ، فسرى شدة إقبال اليونانيين - حتى قبل عصر الفلاسفة - وحرصهم على تمجيد ربات الفنون وعبادتها وتقديم القرابين إليها ورعايتها إيماناً منهم

بتقديس مظاهر الجمال الخالدة في الفن والطبيعة ، بل إننا لنجد ارتباطا وثيقا عند هذا الشعب وغيره بين الأعمال الفنية والدين ، وقد كان الدين كما نعلم هو الأساس الذي ينظم حياة هذه الشعوب وحضاراتها . واتخاذ الفن وسيلة للتعبير عن الحياة الدينية يعد اعترافا بما للفن من قيمة كبرى عند هذه الشعوب . كل هذا إنما يعنى أن اهتمام اليونانيين بتقدير الجمال لم يبدأ فقط بأفلاطون كما يشوه البعض ولكنه كان حقيقة بارزة في المجتمع اليوناني، كان لأفلاطون الفضل في تسجيلها والتعرض لتحليلها بآراء مما كانت تموج به تيارات الثقافة اليونانية على عصره .

## فلسفة الجمال عند اليونان

### ١- أفلاطون

ولهذا وجه الباحثون اهتمامهم إلى أفلاطون من حيث أنه كان أول فيلسوف يوناني يهتم بتسجيل موقف معين من ظاهرة الجمال، فأقام للجمال مثالا هو الجمال بالذات، ذلك الذي يحتذى به الصانع في خلقه الموجودات العالم المحسوس . وتذكر من دراستنا للفلسفة اليونانية أن أفلاطون بدأ أولا باكتشاف سمات الجمال الموجودات الحسية ، وفي الأفراد ، ولكنه أخذ يصعد تدريجيا من هذا الجمال الفردي المحسوس لكي يكتشف علته في الأفراد جميعا ، وهكذا إلى أن توصل إلى اكتشاف مصدر الجمال المحسوس في مثال «الجمال بالذات» في العالم المعقول ذلك الذي يشارك فيه الجمال المحسوس ثم أنه ربط بعد هذا بين الحق والخير والجمال . وقد تكلم أفلاطون عن الجمال في محاورتين بطريقة تفصيلية ، والمحاورتان الأولى



هى أيون ION<sup>(١)</sup> ثم محاورة هيبياىس الأكبر، ثم تكلم أيضا عن هذا الموضوع فى محاورات أخرى . فأشار إليه فى محاورة المأدبة<sup>(٢)</sup> ، وذلك أثناء كلامه عن الحب الإلهى ، وكيف أن موضوع هذا الحب هو الجمال بالذات ، إذ أن الحب يتجه إلى هذا الجمال ، والجمال بالذات ينطبق على الخير بالذات شمس العالم المعقول كما تقول لنا الجمهورية أيضا التى يشير فيها أفلاطون إلى فكرة الجمال بالذات وإلى مشاركة الأشياء الجميلة المحسوسة فى هذا الجمال بالذات ، وكان أفلاطون يرى أن الفن وهو يقوم على إبراز النواحي الجمالية بطريقة منظمة ، كان يرى أن هذا الفن مصدره الإلهام ، وكان اليونانيون يرون أن للفنون ربّات ، ذلك أن الاسطورة اليونانية تروى أنه كان لكبير الآلهة زوس القابح على جبل الأولمب تسع بنات هن ربّات الفنون وتسميهن الأسطورة The Muses كل ربة من هذه الربّات تختص برعاية فن من الفنون ، فللشعر ربة وللخطابة ربة ، وللدراما ربة ، وللجو ميديا ربة وهكذا<sup>(٣)</sup> .

وكانت مدرسة أفلاطون تحتفل بعيد هذه الربّات كل عام ويقوم تلاميذ المدرسة فى الأكاديمية بطقوس شبه دينية موجهة إلى الربّات . ولعل هذا الاحتفال الدينى بربّات الفنون فى مدرسة أفلاطون — الذى كان يجرى سنويا — قد ظل محترما فى المدرسة إلى عهد جستينيان فى أوائل القرن الثالث الميلادى (إذ

---

(١) ترجم هذه المحاورة المرحوم الدكتور صقر خفاجه والدكتورة سهير القلماوى .

(١) ١٩٥ ب - ٢١٦ ب - ومن ٢١٠ هـ إلى ٢١٢ د - ٢١٨ -

(٢) راجع للمؤلف « كتاب تاريخ الفكر الفلسفى » الجزء الأول - ص ١٢٦

أن جستنيان قد أخلق مدارس الفلسفة الوثنية في أثينا بعد تنصره ( لعل هذا الاحتفال يرجع بنا إلى الاورفية القديمة وطقوسها حيث كان يحتفل أتباعها بعيد الإله باخوس إله الخمر وقطاف العنب، وطبعاً كان يقوم هذا الاحتفال في فترة الربيع وهي الفترة التي تكتسى فيها الطبيعة أثواباً من الجمال الرائع وتنشئ فيها الحياة بجميع صورها سواء في ذلك الكائنات الحية أو مراتع الطبيعة على اختلاف صورها، فيكون الارتباط واضحاً بين هذه الطقوس الموجهة لربات الفنون في مدرسة أفلاطون وبين طقوس الأورفية في أيامها .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن سقراط يتكلم بلسان أفلاطون في محادثة فيدروس فيشير إلى مكان الأكاديمية ويصنعها وصفاً رائعاً قائلاً: «هناك تحت أقدام سقراط حينما جلس في نهاية المطاف لكي يسمع مقالة المتحدث في الفلسفة كان يجري جدول رقرق ، وينبت عشب أخضر جميل تهب عليه نسمة خفيفة من الهواء فيتأيل معها في هدوء وصفاء ، ويتغضن سطح الماء الرقرق وهو ينساب كاللجين في جدول ، وشجرة وارفة الظلال تنحني بفروعها الداكنة الخضرة على هذا الجدول لترشف منه رحيق الماء . . » وهكذا يصور لنا سقراط المكان وسحر الطبيعة في هذا الموقع الذي اختاره أفلاطون لإنشاء الأكاديمية فلم يكن غريباً إذن أن توجه المدرسة اهتمامها الجدى إلى الاحتفال بظواهر الجمال في الطبيعة وفي الفن .

ومها يكن من شيء فالتنا لا نعرف أن ثمة فيلسوفاً أو مفكراً تعرض للظاهرة الجمالية أو للفن قبل أفلاطون . وخلاصة رأيه كما قلنا هو أن الفن مصدره



إلهام صادر من ربّات الفنون، ولكن ربّات الفنون هذه ليست إلا إشارات رمزية أسطورية في محاورات أفلاطون، ويبقى مصدر هذا الإلهام من الناحية الفلسفية في «الجمال بالذات»، فربّات الفنون الأسطوريات هن رموز تعبر عن فكرة الجمال بالذات، فمصدر الفن في نهاية الأمر هو المثال المعقول للجمال، تلك الوحدة المتعالية عن الحس والتي تتربع في عالم وراء عالمنا وهو العالم المعقول، وكأنا الأثر الفني يستمد جماله من مشاركته في مثال الجمال بالذات، وقيّمته تتحدد بمقدار تحقق هذه المشاركة وشمولها وعمقها، ومعنى ذلك أن الفنان إنما يصدر في فنه الجميل عن مصدر موضوعي معقول، لا عن ذاتيته وفرديته ذات اللون الخاص، ولهذا فإن أفلاطون يعد من طائفة الفلاسفة الجمالين الموضوعيين المثاليين. هؤلاء الذين يرون أن الفن إنتاج موضوعي وأن فاعلية الفنان المنتج للأثر الفني تأتي في الدرجة الثانية بعد الموضوع، أو من ناحية أخرى أنه يمكن أن نحدد أساسا موضوعيا للحكم الجمالي، إذ الحكم الجمالي عند الموضوعيين يفترض أن يكون واحدا عند غالبية الناس بالنسبة لشيء معين. وأساس موضوعية الحكم الجمالي عند أفلاطون أو سمة الجمال التي تؤسس مفهوم الشيء الجميل وطبيعته إنما تستمد أصلها من مثال واحد في العالم المعقول هو مثال الجمال بالذات، وهذا هو أساس الموضوعية عند الأفلاطونيين وأتباعهم، ولو أن هذه الموضوعية تنقسم بالمثالية لأن الجمال الحسي يصدر عن مثل أعلى في العالم المعقول يجاوز نطاق عالمنا المحسوس.

وبلاحظ من ناحية أخرى أن أفلاطون حين يتعرض لتربية الأحداث في

الجمهورية (١) - مع احترامه للفن - فانه يشير بصفة خاصة إلى ضرورة طرد الشعراء والفنانين من المدينة ، لأنه يرى أن الفن يقلد الطبيعة فيحسنها ، والطبيعة الحسية في حد ذاتها إن هي إلا مجموعة من أشباح وظلال كاذبة للعالم المعقول ، فكأن عمل الفنان هو تقليد أو محاكاة الشيء المقلد ، ولهذا فان الفن في نظره كما يقول هو « محاكاة المحاكاة » فلا يجب أن نجعل منه موضوعا لتربية الشباب ومن ناحية أخرى فان الفنانين يصورون الرغبات الدنيئة وأحط الغرائز ويحبسونها إلى نفوس الناس ، فاذا ترك لهم الحبل على الغارب في المدينة أشاعوا الفساد والذيلة في نفوس المواطنين . ويحذروا فلاطون بصفة خاصة من الشعراء الذين يقرضون الشعر على نسق هوميروس . ويشير إلى أن هؤلاء الشعراء بما يسوقونه من مديح وتفاق الأثرياء والحكام - للحصول على المزيد من العطاء - يشيرون بحسد الفقراء على الأثرياء ، ويدفعون بفئات التجار والعمال إلى الشره والإسراع في اكتناز الأموال لكي يصبحوا على شاكلتهم ، وبذلك يصبح الهدف الأكبر للصناع والتجار وأرباب المهن والحرف المختلفة اكتناز الأموال حبا فيها ولذاتها ، فينتشر الخداع والغش والتدليس بين سكان المدينة ويقل تجويد الصناعات والأعمال فتفسد المدينة وتنهار ويكون سبب ذلك هؤلاء الشعراء . فيتعين إذن أن لا نقبل في مدينتنا الفاضلة من الفنون ، سواء كانت شعرا أو موسيقى أو نحتا أو رسما أو رواية أو رقصا ، سوى ما يكون منها

---

(١) راجع الكتاب الثالث من الجمهورية عن الشعراء ومبالغاتهم وابتعادهم عن الفضيلة وكذلك مشكلة تقليد الشعراء للطبيعة من ٣٨٧ إلى ٣٩٨ ب - وراجع كذلك هذا الكتاب في نفس الموضوع وعن الفن بصفة عامة والتراخيدا والكوميديا بصفة خاصة من ١٠٩٥ إلى ٦٠٨ ح .

موجها إلى تمجيد الآلهة وتقدير البطولة والإشادة بفضائل الأعمال وإرشاد النشء إلى الفضيلة وحب الخير والعلم .

وموقف أفلاطون هذا من الفن يرجع إلى عامين :

١ - أن الفن مادام يقلد الطبيعة وهو به — هذا لن يصل إلى مستوى الطبيعة نفسها في الإجابة والاتقان ، والطبيعة هي أيضا شبح لأصل مثالي ، لهذا فاننا في غنى عن هـ — هذا الفن لأن لدينا الطبيعة بكامل صورها ولدينا بعد هذا أصلها المثالي في عالم المثل ، فيكون عمل الفنان إذن وهو التقليد عبثا لا طائل تحته .

٢ - والعامل الثاني يرجع إلى أن التربية في الجمهورية تربية عسكرية على طريقة الإسبرطيين ، وتنتهى بتربية فلسفية للحكام فتضع نظاما هرميا للحكم يقتضى الطاعة العمياء من الرؤوس للرئيس ، ولهذا فان أفلاطون كان لا يريد أن تتدخل عوامل الإثارة والتصوير السكاذب نتيجة لأقوال الشعراء وآثار الفنانين ، فتفسد عليه منهجه الصارم في التربية ، إذ من المتعارف عليه أن الفن تعبير عن حرية النفس وانطلاقها وثورتها على النظم وتحطيمها للقيود .

ومع هذا فان هذا الموقف الأفلاطوني إزاء الفن لم يظهر إلا في الجمهورية ، أما في محاوراته التي سبق أن حررها قبل الجمهورية فان موقفه فيها واضح تمام الوضوح ، فهو يؤيد فيها دعوى الفن ويربط كما أوضحنا بين الظاهرات الفنية ومثال الجمال بالذات على نسق ربطه بين المحسوس والمعقول ، فكأنه



يعترف صراحة بأن القيمة الجمالية إنما ترجع في أصلها إلى العالم المثالي المعقول، وكأن النفس هي التي تطلبها حينما تصعد في سلم التطهر لكي تصل إلى المثل، ويساعد الفن إذن على هذا النحو في عملية الصعود الروحي من المحسوس إلى المعقول، ويكون أثره كأثر المرشد الروحي الذي يأخذ بيد النفس ليظهرها من رذائل البدن .

وعلى الرغم من أن الفنان يجب أن يتسامى وأن يتجه بفنّه ويشخص ببصره إلى المثل الأعلى، إلا أن هذا المثل الأعلى ليس شخصيا أو ذاتيا بل هو مثل أعلى موضوعي ونموذج ثابت متكامل معقول تشارك فيه كثرة المحسوسات، ومن هنا يمكن أن نسمى موقف أفلاطون من الناحية الجمالية بالموقف المثالي الموضوعي . ولا شك أن ثمة تعارضا بين نتائج موقف أفلاطون من الفن في محاوراته السابقة على تحرير الجمهورية وموقفه من الفن في الجمهورية (١) .

---

(١) ويبدو أن الموقف المؤيد للفن عند أفلاطون يوجد قبل تحرير « الجمهورية » وبعدها على السواء مما يقطع بأن أفلاطون لم يرحح أبدا من الموتفين سواء كان مؤيدا أو معارضا للفن .

في محاوره فبدون فقرة ٧٧ يذكر أفلاطون أن حسن استخدام الفن يتيح لنا تحقيق الانسجام بين العادات والنفس، وهو اسجاء ضروري لحياة المواطن وسعادته، وفي هذا المعنى يجب على الفنانين أن يقدموا للمجتمع أناشيد دينية ورقى .

وفي القوانين يذكر أفلاطون أن الأغاني والرقصات وسائل لتدعيم الجماعة الإنسانية والحفاظ على كيانها، والفنون تستخدم استخداما حسنا أو مشينا - القوانين

## ٢- أرسطو

كان أرسطو على خلاف أفلاطون يهتم بالخطابة والشعر . وله في الخطابة كتاب مؤلف من ثلاثة أجزاء وهو يتعرض في هذه الأجزاء الثلاثة للفن الإقناع في الخطابة وكذلك الأسلوب وصوره وصفاته وأشكاله الجمالية ، ويحاول أن يضع نظرية في الفن تقوم على أساس من الجدل وتعتبر فرعاً للأخلاق والسياسة .

وللفن عند أرسطو وظيفة مزدوجة : فهو يقلد الطبيعة أولاً ثم يتسامى عنها (٢) . وليس التقليد في نظر أرسطو أن ينقل الفنان المظهر الحسي للأشياء كما تبدو له في الواقع أى - إن صح هذا التعبير - أن يكون مجرد مصورا فوتوغرافيا للمرئيات ، بل الواقع أنه يجب أن يكون تقليد الفنون للأشياء تصويراً لحقيقتها الداخلية ، أى لواقعها الذى تنبض به داخلياً ، فيقدم الفن لنا نماذج وصوراً Types مشتقة من القوانين العامة التى تحكم الطبيعة . فاذا تناولنا الشعر الجيد مثلاً فأننا نجد أنه يترفع عن المعانى المحسوسة الملموسة المبتذلة ، فلا يصف الأمور كما تجرى فى واقعها السهل التناول ، ولكنه يتسامى ويصيح هذه المعانى القريبة التناول صياغة لا تخرج بها عن حقيقتها ولكنها تسمو بها إلى مستوى عال من الأداء العقلى والفنى ، ويرى أرسطو أن الشعر بذلك يكون أكثر جدية وأكثر إيقالاً فى الفلسفة من التاريخ (١) .

(١) كتاب السماع الطبيعى - ٢ ف ٧ ص ١

(٢) راجع كتاب الشعر لأرسطو فصل ٩ ص ١٤٥ وما بعدها

وأما الموسيقى عند أرسطو فهي تستهدف أموراً أربعة :

١ - التسلية أو الترفيه .

٢ - التربية الأخلاقية .

٣ - شغل الفراغ مع الشعور باللذة .

٤ - التطهر Catharsis .

وجميع هذه الفنون كالتمثيل والشعر والموسيقى يمكن أن تجعل واحداً من هذه الأهداف الأربعة هدفاً لها ، ولكنها لا يمكن أن تجعل التسلية المجردة وحدها هدفاً لها ، فليست غاية الفنون أن تكون مجرد تسلية ، وكذلك فإن التطهر يفهم من النواحي الأخلاقية والجمالية ... وإذا ما تحقق هذا التطهر نتيجة للتذوق الفني الجمالي فإنه يحدث شعوراً بالراحة النفسية أو بنوع من الرضى أو باللذة . وترجع نظرية أرسطو في التطهر إلى الطب المعاصر لها . أما نظريته في الشعر فإنها ترجع إلى آراء بروتاجوراس السفسطائي فيما قاله حول الإيحاء الخطابي . وعلى أية حال فإن موقف أرسطو قد يرجع بنا من الناحية الشكلية إلى موقف أفلاطون ، ذلك أننا رأينا أن أفلاطون يتكلم عن المحاكاة ويقول إن الفن يحاكي الطبيعة ، وكذلك نجد أرسطو يقول إن الفن يحاكي الطبيعة ، ولكن ثمة فرقاً شاسعاً بين الموقفين ، والفنان يحاكي الطبيعة عند الموقفين وينقلها كما هي ان صح موقف أفلاطون قبل الجمهورية ، وعلى هذا فهو يصور المحسوس كما يتراءى له . ولكنه في الجمهورية يتكلم عن الأصل المثالي للمحسوس . فكأننا إذا ما جمعنا كلا الموقفين لأفلاطون نجد الفنان يتجه إلى المحسوس ثم لا يلبث أن يصعد إلى المثال ، والمثالي ذو طبيعة تتجاوز



وتعلو على المحسوس، ولهذا قلنا إن موقف أفلاطون موضوعي مثالي . أما موقف أرسطو فأننا نرى فيه اتجاها إلى الواقع وأيضا إلى تقليد هذا الواقع، ولكن التقليد أو المحاكاة هنا لا تنصب على هذه الصورة وهي ليست المثل الأفلاطونية بل هي نماذج واقعية لا تعدل من المحسوس الواقعي تعديلا جوهريا يخرج به عن طبيعته الحسية ويلحقه بأصل مثالي كما هو الحال عند أفلاطون ، بل هو تعديل تظهر فيه أثر الصنعة الفنية والتكامل والخلق الفني في نطاق الواقع . فكان ثمة تدخل لشخصية الفنان لكي يبرز الواقع بصورة أقرب إلى الكمال العقلي . وإذن إذا سمحنا لأنفسنا بأن نسمى موقف أفلاطون بالموقف الموضوعي المثالي فإننا يمكن أن نسمى موقف أرسطو بالموقف الموضوعي الواقعي لأن الفنان حسب قول أرسطو يستمد عناصر فنه من الواقع ولكنه يحددها ويعدلها لكي تسمو عن الواقع ، ولكن في نطاق الواقع أيضا ، فلا ترقى إلى مصدر مثالي متعال ، ولهذا فإننا نحس بأنه يمكن أن يكون للفنان فاعليته في مثل هذا الموقف بحيث تتأثر الموضوعية بتدخل الفنان وأثره الشخصي إذ هو الذي يتسامى بالصورة الواقعية عن طريق خلقه الفني .

وعلى الجملة فإن موقف الفنان عند أرسطو يشبه موقف الطبيعة نفسها من (الصورة) فالطبيعة حينما تبرز الصورة على طريققتها فإنما تحدد لها مكانا في سياق الواقع الطبيعي ، وكذلك الفنان فإنه يحاول تقليد الطبيعة في عملها بطريقته الخاصة فيضع الصورة أيضا في إطار واقعي ولكن هذا العمل لا يمكن أن يكون مطابقا لعمل الطبيعة تماما ، لأن المحاكاة هنا ليست في تطابق الأثر الفني مع ما تظهره الطبيعة من صور ، بل المحاكاة هنا تعني أن الصور الطبيعية تكون نقطة البداية فحسب في عملية الخلق الفني .

وينحطىء من يظن أن نظرية أرسطو في الجمال تحدد معنى أو مفهوم الشيء الجميل ، فهي تشرح فقط عملية الحكم الجمالى دون تعريف الشيء الجميل وبيان خصائصه والإشارة إلى حقيقته ووجوده كظاهرة جمالية . وكذلك ينحطىء من يظن أن نظرية أرسطو في الجمال توجد في كتاب الشعر الناقص فحسب إذ أن موقف أرسطو بهذا الصدد يوجد في عباراته المختلفة فى مؤلفاته المتفرقة وأهمها « الأخلاق النيقوماخية » و كتاب « السماع الطبيعى » وكذلك فى كتاب الخطابة .

ظلت آراء أرسطو وأفلاطون تتنازعها المدارس المتأخرة من رواقية وأبيقورية وتضيف إليها أو تحذف منها أو تعدلها ... وظل الحال على هذا النحو أيضا خلال العصور الوسطى وتحت زعامة الفلسفة المدرسية ، ويلاحظ بصفة خاصة أن الفن فى هذه الفترة كان خادما للدين وكان مرتبطا أشد الارتباط بالقيم الدينية لا يستطيع أن يجيد عنها .

### فلسفة الجمال عند المسلمين

هل يمكن لنا أن نستخلص نظرية مفسرة للجمال عند المسلمين ؟ ولكى نجيب على هذا التساؤل يتعين علينا أن نميز بين موقفين ، الموقف الأول . وهو الموقف الذى يتطلبه الشرع ويصدر عن أصول الدين ومسلماته ، أما الموقف الثانى فهو يتعلق بأساليب الحياة الاجتماعية والثقافية التى كان يمارسها المسلمون بالفعل فى واقعهم التاريخى سواء كانوا ملتزمين فيها بقواعد الشرع أم مبتعدين عنها .

والأمر الذى لا شك فيه أن المسلمين ولا سيما فى عصور الازدهار الحضارى

قد أقبلوا على الفنون وشغفوا بها وقدروها، وكتب السير والأدب والتاريخ مليئة بعدد من المواقف التي تنم عن استحسان أو تقدير - بصورة من الصور - للأعمال الفنية من غناء ورقص وشعر ألح ... وكان النظر إلى هذه الفنون من ناحية استشارتها للحواس فحسب أى أن تقويم الجمال كان يستند إلى التناسب الظاهري المحكم في جميع مجالات الفنون التي تعارف عليها المسلمون وذلك عدا الشعر والنثر، فالفن الشعري كان له عند المسلمين المقام الأول بين هذه الفنون جميعاً، ولم يكن المتذوقون ليقتنعوا بأحكام الصنعة في الشعر وخضوعه للأوزان المعروفة فحسب ( أى من ناحية موسيقى الشعر الظاهرة ) بل كانوا يهتمون بدرجة أكبر بالمضمون الشعري . وكان الحكم على القهيدة الشعرية بالجمال إنما يستند أصلاً إلى هذا المضمون ، ومعنى هذا أن نظرة المسلمين إلى تذوق الجمال لم تكن تستند إلى الإدراك الحسى فحسب بل كانت ترتبط اللذة بما هو جميل ، بإدراك ذهني يكشف عن جمال المضمون ومدى عذريته وأصالته تركيبه .

ولكننا مع هذا يجب أن نشير إلى أن رجال الشرع قد تدخلوا بالمنع والتحرير لبعض الفنون، وبذلك عطلوا توجيه الإحساس بالجمال عند المسلمين إلى موضوعات هذه الفنون ، بل لقد تعطل إنتاجها تماماً في بعض البلاد الإسلامية في المشرق، ونخص منها بالذكر النحت ، فلقد خيل لرجال الشرع أن صنع تماثيل على هيئة المخلوقات إنما يعد مشاركة للخالق في صنعه ، ولكن الواقع أن السبب الحقيقي الذي يكمن وراء هذا التحريم هو مخافة رجال الشرع من أن يتكس المسلمون إلى عبادة الأوثان . فجاء المنع حتى



لا ترتبط شواهد هذا الفن من تماثيل بشرية أو حيوانية بذكرى العرب في الجاهلية عن أصنامهم ، وكانهم يريدون أن يقطعوا الصلة تماما بين هذا الماضي الوثني والحاضر الإسلامي .

ولم يمنع هذا التحريم المسلمين في الأندلس من أن يبرعوا في فن النحت فتصدر عنهم وحدات فنية رائعة كما نشاهد في تماثيل السباع في قصر الحمراء بغرناطة . أما من ناحية التصوير وعلى الأخص تصوير الأشخاص والحيوانات، فقد كان للمنع تأثيره على بلاد المشرق في أول الأمر ولم يشذ عن هذا سوى الفرس الذين لم يأبهوا كثيرا بتحريم التصوير وذلك انسياقا مع تراثهم الفني القديم ، ولم يلبث المسلمون في العصور المتأخرة أن دخلوا هذا الميدان وخصوصا فيما يتعلق بالتصوير على النسيج أو صفحات المخطوطات أو مقابض السيوف وجدران القصور والمساجد، وذلك على صورة مصغرات تعد من أبرع الأعمال الفنية في مجال الفن الزخرفي ، فظهرت أربع مدارس رئيسية هي المدرسة العربية والإيرانية والهندية المغولية والتركية العثمانية<sup>(١)</sup>.

هذا إذن موقف المسلمين أنفسهم من الاهتمام بالفنون والآثار الجميلة وتقديرهم للجمال في جميع صوره وكلهم بالمظاهر الحسية للجمال سواء عن طريق البصر أو السمع .

فإذا انتقلنا إلى الشرع نجد أن الإباحة والتحريم لا ينصبان على الظاهرة

---

(١) راجع كتاب التصوير الإسلامي ومدارسه د . محمد جمال محرز .

الجمالية في ذاتها ، ولكن على الموضوع نفسه وما يؤدي إليه من مخالفة للشرع  
فمثلا إذا نظر الإنسان إلى تناسق جسم المرأة واكتشف فيه ناحية من نواحي  
الجمال ، فان ذلك في حكم الشرع لا يعد من باب الحرام لأن الله جميل يحب كل  
جميل، وأن جمال المخلوقات يرتبط بحسن صنعة الخالق لها وفي ذلك تمجيد وتسبيح  
بعظمة الله وجلاله. ولكن ارتباط هذه النظرة إلى جمال المرأة بالميل الجنسي أى  
بالاشتياء هو الذى يعد من باب الحرام . وقد جاء المعترلة وربطوا الأخلق  
والجمال بالعقل وبالشرع معاً ، فما حسن في نظر الشرع يعتبر حسناً في نظر  
العقل أيضاً أو بمعنى آخر أن العقل هو أساس القيمة الأخلاقية والجمالية،  
وكأننا هنا بصدد موقف جمالى عقلى يطابق الحق بالجمال ، ولم تكن للمعترلة  
أبحاث تفصيلية بهذا الصدد ذلك لأن نقطة انطلاقهم الأساسية كانت محاولة  
البرهنة على التطابق التام بين العقل والنقل بل وتأكيد سيادة العقل على النقل  
في كثير من المواضع .

ولعلنا نتلمس موقفاً مفسراً للجمال عند مؤرخى التصوف الذين يتكلمون  
عن السماع الصوفي . وأكثر المؤلفين تحليلاً لهذا الموقف هو **أبو حامد الغزالي**  
في كتاب إحياء علوم الدين <sup>(١)</sup>، فبعد أن فصل الغزالي القول في السماع وبين  
أن السماع يشمر حالة في القلب تسمى «الوجد» وأن الوجد يؤدي إلى تحريك  
الأطراف بحركات غير موزونة تسمى الاضطراب أو بحركات موزونة تسمى  
التصفيق والرقص ، بعد هذا يستطرد فيبين أن كل سماع إنما يتم عن طريق

(١) إحياء علوم الدين الجزء الثانى ص ٢٦٧ - ص ٣٠٦ .

قوة إدراك، وقوى الإدراك الحسية هي الحواس الخمس ، وأما القوى الباطنة فمنها قوة العقل ومنها القلب، ولكل قوة من هذه القوى تلذذ بموضوعها إذا استحق الموضوع هذا الشعور باللذة، والشعور باللذة إنما يتم بعد إدراك لما في الموضوع من جمال ، فتميل إليه ونجبه ونلتذ به . يقول الغزالي (١) واعلم أن كل جمال محبوب عند مدرك ذلك الجمال ، والله تعالى جميل يحب الجمال . ولكن الجمال إن كان يتناسب الخلقة وصفاء اللون أدرك بحاسة البصر . وإن كان الجمال بالجلال والعظمة وعلو الرتبة وحسن الصفات والاخلاق وإرادة الخيرات لكافة الخلق وإفاضتها عليهم على الدوام إلى غير ذلك من الصفات الباطنة أدرك بحاسة القلب . ولفظ الجمال قد يستعار أيضا لها فيقال : إن فلانا حسن وجميل ولا تراد صورته . وإنما يعنى به أنه جميل الأخلاق محمود الصفات حسن السيرة حتى يحب الرجل بهذه الصفات الباطنة استحسانا لها كما تحب الصورة الظاهرة ...» ويستطرد الغزالي فيؤكد « أن لا خير ولا جمال ولا محبوب في العالم إلا وهو حسنة من حسنات الله وأثر من آثار كرمه وغرفة من بحر جوده سواء أدرك هذا الجمال بالعقول أو بالحواس . وجماله تعالى لا يتصور له ثان لا في الامكان ولا في الوجود . »

من هذا النص يتضح لنا موقف الغزالي من الجمال وتفسيره، فهو أولا قد ربط سائر أنواع الجمال بالجمال الإلهي وكأن الجمالات الجزئية سواء كانت عقلية أم حسية إنما تشارك في الجمال الإلهي وترتبط به لأنها أثر من آثاره وهذا الموقف يعود بنا إلى أفلاطون حينما يربط الجمالات الجزئية بمثال الجمال بالذات .

---

(١) المرجع السابق ص ٢٨٠ .



وقد ميز الغزالي بين طائفتين من الظواهر الجمالية : طائفة تدرك بالحواس وهذه تتعلق بتناسق الصور الخارجية وانسجامها سواء كانت بصرية أم سمعية أم غير ذلك ، وأما الطائفة الثانية فهي ظواهر الجمال المعنوي التي تتصل بالصفات الباطنة . وأداة إدراكها القلب ، فالقلب إذن أي الوجدان هو قوة إدراك الجمال في المعنويات. وأيضاً نجده يميز بين القلب والعقل، وفي نظره أن المعقولات تولد لذة في العقل وأن هذه اللذة مرجعها جمال المعقول و الفرق ما بين جمال المعقول وجمال الصفات الباطنة التي يستشفها الوجدان وعلى هذا الأساس نستطيع تجاوزاً أن نقرر موقف الغزالي في نظريته إلى التذوق الجمالي بأنه يشير إلى ظواهر جمالية ثلاث :-

#### حسية ووجدانية وعقلية

أما تطبيق مبدأ الحلال والحرام في هذا المجال ، فإنه كما يقول الغزالي وكما سبق أن أشرنا أمر لا يتعلق بظاهرة تذوق الجمال نفسها وما يصاحبها من لذة وسرور بقدر ما يرجع إلى الموضوع الذي تتعلق به ظاهرة الجمال ومدى ارتباطه بالحلال والحرام في نظر الشرع .

## فلسفة الجمال عند المسيحيين

فاذا انتقلنا إلى المسيحية نجد تمجيذا لا تحريما وترحيبا لا منعا ، فقد ظهرت في هذه الفترة روائع الفن العالمى خصوصا في عصر النهضة الإيطالية . وتفنن الرسامون في تزيين الكنائس والمعابد ورسم الصور المختلفة التى تصور الكفاح الدينى وكذلك إظهار البراعة فى صنع قطع الزجاج الملون التى تتركب فى نوافذ الكنائس الى غير ذلك من الفنون التى نراها ترتبط بالدين وكان أعظم ما أنتجه الموسيقيون قبل القرن العشرين هو تلك المقطوعات الموسيقية التى كانت تعزف على الأرغن وتترنم بها الجوقات الدينية فى الكنائس .

## فلسفة الجمال فى العصر الحديث

١- ديكارت - Descartes ١٥٩٦ - ١٦٥٠ :

١- وإذا انتقلنا إلى العصر الحديث ، فاننا نلمح بوضوح سيطرة النزعة الديكارثية العقلية . وقد تساءل البعض عما إذا كان ذلك يعنى العودة إلى الاتجاه الموضوعى بصدد « الجمال » والذى كان سائداً عند القدماء ، واعتبار الجمال مطابقا للحق ، ومن ثم يكون لنا أن نتصور ما هو جميل على غرار تصورنا لما هو حق ؟

لقد خيل بالفعل إلى بعض مؤرخى المذهب الديكارتي أن هذا هو الموقف الجمالى الذى يتفق مع فلسفة ديكارت. ولكن الواقع أن موقف ديكارت الجمالى-

كما سزى - إنما يتسم بالطابع النسبي الذاتى الذى يفسح مجالا لتدخل الإحساسات والأهواء الفردية فى تقديرنا للجمال .

والحق أن العصر الحديث قد سجل مع مطالعه تحولا أساسيا فى نظرتنا إلى الجمال وذلك بظهور تيارات جمالية مؤسسة على النظرة الذاتية للجمال ، وصاحب هذا التحول اتجاه إلى الربط بين مبحث الجمال وعلم النفس بعد أن كانت الدراسات الجمالية فرعا من مبحث الوجود ، وقد اكتملت معالم هذا التطور عند كانت ، وكان صورة من صور الثورة الكوبرنيقية فى مجال الفلسفة .

ب - ويرجع الفضل إلى فكتور باش أستاذ علم الجمال بجامعة باريس فى إلقاء الضوء على موقف ديكرت الذاتى بصدد الجمال ، فلقد أوضح أن نظرية ديكرت فى الجمال يرتبط فيها العقل مع الإحساس ، فالموسيقى مثلا تعتمد على حسن السمع ، وكذلك تخضع للقواعد العقلية المضبوطة . ومن ثم فإنه يتعين عدم التسليم بمعيار مطلق لقياس ظاهرة الجمال ، والأخذ بمبدأ النسبية فى تقديرنا للجمال فما يروق لعدد أكبر من الناس يمكن أن نسميه بالأجمل<sup>(١)</sup> . ونحن حينما نسأل ما الجمال ؟ فلن نستطيع تعريفه تعريفا مقنعا ذلك لأنه يتغير بتغير الأفكار والأفراد والمجتمعات ، ولن يفيدنا - فى هذا المجال -

---

١ - راجع البحث القيم الذى أخرجه الدكتور عثمان أمين فى مجلة كلية الآداب / جامعة القاهرة فى الجزء الأول من المجلد السادس نشر ما بوسنة ١٩٥٤ ص ٤٧-٥٦ عن « نظرية الجمال فى فلسفة ديكرت » ، وقد استعرض فيه دراسة فكتور باش لموقف ديكرت الجمالى .

استنادنا إلى مثال للجمال بالذات - بقدر استفادتنا من تجربة الأذواق  
والمواجد الفردية .

ولقد أشار مونتني قبل ديكارت وبسكال بعده إلى أننا لا يمكن أن نعلم  
ما الجمال ؟ وما طبيعته ؟ وما أصله ؟ فسماها الجمال عند الزوج غيرها عند  
الهنود أو الصينيين أو الأوربيين .

ح - فما هو تفصيل هذا الموقف الذاتي بصدد الجمال عند ديكارت ؟

يرى ديكارت إذن أن اللذة الفنية وسط بين طرفين : إفراط في إثارة  
الحس وقصور عن إثارته فمثلا ارتفاع الصوت إلى درجة عالية جدا يؤدي  
إلى امتناع حصول اللذة السمعية، وكذلك فإن خفوت الصوت إلى درجة منخفضة  
جدا يكون له أثره في عدم تحصيل لذة السماع . وكأن لكل عضو من أعضاء  
الحس حالة اتزان هي وسط بين الإفراط في بذل القوة العصبية وبين العجز  
عن استعمالها ، والموضوع الذي يحقق هذا الاتزان هو الذي يبعث فينا اللذة  
والسرور ، ومن ثم فإن ديكارت لا يعترف بحالات اللذة الباطنية العميقة التي  
لا يشارك الحس في حصولها ، وهو من ناحية أخرى يعترف صراحة بأنه  
لا سبيل إلى تفسير لذة الحواس إلا في نطاق العلم الطبيعي ، فهي تعتبر إذا  
جردت من اللذة النفسية - ذات طابع فسيولوجي بحت .

ومن ثم فإن جميع الفنون تنطوي على لذة ذات طبيعة عقلية بالإضافة إلى  
اللذة الحسية، فلا بد لكى تحدث هذه اللذة من وجود شعور بالملاءمة والارتياح  
من جانب الحس والعقل معا ولهذا يجب أن يكون الموضوع بحيث يطابق بنية



العضو الحاس ويطابق الفعل في نفس الوقت . على أن ديكارت يفسح للتعاطف والترابط من ناحية، وللتنافر من ناحية أخرى مجالا في تقويم الجمال، فإن صوت شخص قريب إلينا - وإن كان على حظ محدود من الجمال - خلق بأن يثير في نفوسنا شعورا باستحسانه والحكم عليه بالجمال .  
والخلاصة أن ديكارت يميز في اللذة الجمالية بين مرحلتين :

- ١ - مرحلة الحس . ٢ - ومرحلة الذهن وهي لا يمكن تصورهما بدون المرحلة الأولى .
- واللذة الحقيقية هي التي تتداخل فيها عناصر الحس والذهن معا .

« فالجميل » يرجع إذن إلى عالمين في وقت واحد : عالم الحواس وعالم الذهن، وربما كان نصيب الحواس أكبر . ويرتبط هذا المرقف بنظرية ديكارت في التفاعلات من حيث أنها حالة من حالات اتحاد النفس بالبدن ، فالشعور بالجمال إذن يرجع إلى المجال الأوسط الذي يشارك فيه العالمان الحسى والعقلي معا .

ومن ناحية أخرى فإنه لا يمكن المطابقة بين الحق والجمال عند ديكارت كما توهم معظم مؤرخي فلسفة ديكارت، إذ أنه ليست هناك بداهة جمالية كما هو الحال في إدراكنا للحقيقة . فالحكم الجمالي يعتمد على أهواء الافراد وذكرياتهم وتاريخهم الشخصي ، وليست هناك قاعدة كلية شاملة لأحكام الذوق ، إذ أن « الجميل » لم يبلغ بعد إلى مرتبة العقل : ومن ثم فإنه يتمتع وجود مقياس محدد للذة ، ويصبح الحكم الجمالي خاضعا لحصيلة إعجاب المتذوقين مما ينفى عنه صفة الموضوعية ويؤكد نسبيته المطلقة .

### ليبنتز Leibniz ١٧١٦/١٦٤٦

اتخذت ليبنتز موقفا معارضا لديكارت ، وقد كان مقدمة لا غنى عنها للفلسفة الجمالية عند كل من بوجارتن وكانت ، حيث ربط مفهوم الجمال بتصورات مشتقة من مذهبه في الذرات الروحية . وهو يرى أن نظرنا إلى الجمال متفرعة من تسليمنا بوجود انسجام أزلي بين المونادات الروحية المتميزة ، وشعورنا الباطن بهذه الحيوية الدافقة والخصوبة الروحية وصورها وغايتها ، تلك الحيوية الكونية التي تتمثل في أنوار متميزة شديدة الإشراق ، تزداد وضوحا وجلال كلما أمعنا في كشفنا عن موضوعات الإدراك عن طريق التفسير العلمى .

فالكون في نظر ليبنتز ليس آلة تتحرك بحسب قوانين ضرورية مجردة من الحيوية والتلقائية- كما يتصور الآليون الذين يطابقون بين الجماد والكائن الحى - بل هو في نظره سلم واحد من الأحياء الشاغرة التي تؤلف كلا واحدا في انسجام تام ، فليبنتز لا يفرق بين الحى وغير الحى من حيث النوع ويسرى بينهما في اقتضاء الشعور والحيوية مع اختلاف في الدرجة فحسب . وعلى هذا فاننا نرى كيف ابتعد ليبنتز عن النظرة السطحية الديكارتية النسبية في تفسير الجمال وتعمق في فهمه لحقيقة الجمال ، وربطه بمذهبه الروحى وبمدى تميز المونادات وكذلك بكشفه عن فكرة اللاشعور أو ما وراء الشعور الظاهر .

وقد كان لليبنتز تأثير كبير على بوجارتن منشىء علم الجمال الحقيقى ، إما بطريق مباشر أو بطريق غير مباشر ، على يد تلميذ ليبنتز يدعى الاب اندريه الذى كان أول من ألف بالفرنسية كتابا في علم الجمال .

### ٣ - بوجارتن ١٧١٤ - ١٧٦٢ م

Alexander Gottlieb Baumgarten

وإذا كان ديكارت لم يشر صراحة إلى علم أو بحث مستقل خاص بدراسة الجمال ، رغم أنه عرض لتفسير ظاهرة الجمال ، ولا سيما في رسالته عن « الموسيقى » ، فإن محاولته هذه ، وكذلك مجهودات غيره من معاصرة قد أدت إلى ظهور علم جديد يدرس الظواهر الجمالية . وكان بوجارتن أول من كرس له مبحثا خاصا . وكان هذا الفيلسوف الألماني أول من استخدم لفظ « استيقا » *Aesthetics* « للدلالة على هذا العلم ، وذلك في كتاب له صدر عام ١٧٣٥ م . وقد تناول في هذا الكتاب مسائل الذوق الفني ومكوناته ، محاولا بذلك أن يصح منطقا لجمال الشعور كالمنطق الصوري الأرسطي بالنسبة للفكر ، ويعد بوجارتن<sup>(١)</sup> من صغار الديكارتيين ، إذ كان ينتمي إلى مدرسة ليبنتز ، ولكنه رأى أن يسد النقص الملاحظ في تقسيمات الفلاسفة للعلوم الفلسفية كما وجدها عند كريستيان وولف Christian Wolff الذي أشار إلى قوى عليا ، وقوى دنيا ، للمعرفة وجعل المنطق كعلم يبحث في القوى العليا ، أما الإدراك الحسي فقد جعل منه مبحثا خاصا بالقوى الدنيا ، ثم جعل من علم الجمال مبحثا خاصا بتقييم الإدراك الحسي الإنساني .

---

١ - بوجارتن فيلسوف ألماني ولد في برلين في ١٧ يوليو سنة ١٧١٤ وتعلم على كريستيان وولف في جامعة هال Halle ، وتأثر في مطام حياته بفلسفة ليبنتز ، وشغل منصب أستاذية الفلسفة في جامعة هال ثم في جامعة فرانكفورت إلى وفاته في ٢٦ مايو سنة ١٧٦٢ . وقد أصدر عدة مؤلفات فلسفية ولاهوتية وأهمها كتاب « الميتافيزيقا » *Metaphysica* الذي كان عما نوبل كانت يرضى له بالشرح والتعليق في محاضراته . ثم كتاب « الاستيقا » *Aesthetica* وهو في مجلدين ، عرض فيهما نظريته الخاصة بالجمال ، حيث جعل من علم الجمال مبحثا فلسفيا مستقلا .

٤ - ولیم هو جارت William Hoggarth م ١٧٦٤ - ١٦٩٧

وإذا كانت الدراسات الجمالية قد أحرزت تقدما ملحوظا في القارة - وفي ألمانيا بصفة خاصة - على يد كريستيان وواف وبوجارتين ، فإننا نلاحظ أيضا في إنجلترا ظهور تيار فلسفي جمالي معاصر لتلك الحركة في ألمانيا ، فقد كان للمدرسة الإنجليزية تأثيرها الكبير في تفسير الجمال على يد كل من هيوم ولوك وهو جارت وهتشنسون وادموند بيرك ، وقد كان لهذه المدرسة الفضل في ربط الجمال بالإحساس ، وفي التمييز بين الشعور الخالص بالجمال وبين المنفعة وقد استفاد كانت كثيرا من آراء هذه المدرسة .

وقد أصدر ولیم هو جارت<sup>(١)</sup> كتابه عن « تحليل الجمال » Analysis of Beauty عام ١٧٥٣ م الذي ضمنه آراءه في فلسفة الجمال ، وهو يعد الدعامة الأولى للمدرسة الجمالية الإنجليزية ، وقد ألف هو جارت كتابه هذا مستهدفا « تحديد الأفكار المتضاربة عن الذوق على حد قوله » It was written with a view to fixing the fluctuating ideas of Taste, »

وهو يستعرض فيه المبررات التي تجعلنا نصف شيئا بالجمال أو بالقبح أو

---

١ - بدأ هو جارت حياته الفنية بممارسة التصوير والنقش على الأسلحة وعلى المعادن كالنحاس ، وكان يأبى أن ينقل عن النماذج مباشرة ، وبفضل الاعتماد على الذاكرة . وذلك بأن يبدأ بالملاحظة المباشرة للأشياء والمناظر ، ثم يعتجب عنها ويرجع إلى ذاكرته لتكون وحدها منبع الإلهام ومصدرا للعمل الفني .



بالرشاقة وذلك بالقياس إلى الطبيعة . وقد استرعى انتباهه شكل الخطوط التي تعالّف منها الأشياء واختلاف تكويناتها . وقد أكّد هو جارت ضرورة الرجوع إلى الطبيعة أولاً فهي التي تمدنا بنماذج تتيح لنا فرصة التعرف على القيم الجمالية ، ذلك لأن الكشف عن القيم الجمالية وتكوين أحكامنا الجمالية لا يتحقق عن طريق مقارنة الأعمال الفنية بعضها ببعض الآخر ، أو الاستناد إلى أقوال الفلاسفة وخطرات الفنانين ، بقدر ما ترجع إلى مقارنة هذه المنجزات الفنية بالطبيعة ذاتها ، فالطبيعة هي المعيار الذي تقيس به «الجمال» وهي الأصل الذي يجب تضاهي به سائر الأعمال الفنية ، وينبّه هو جارت إلى خطأ النظرة الفنية التي تفصل بين العمل الفني والطبيعة « فتقوم » الآثار الفنية في ذاتها ولذاتها بمعزل عن الطبيعة ، وهي المصدر الحي للقيمة الجمالية ، ذلك أن تكرار مشاهدتنا للوحة قبيحة يستدرجنا في نهاية الأمر إلى الحكم عليها بالجمال : فيتعين علينا أن نتجّه أولاً إلى العالم الخارجي أي إلى الطبيعة ، وسنرى الأشياء عن طريق إدراكنا الحسي وكأنها محاطة بفشرة سطحية رقيقة شفافّة مؤلفة من خطوط دقيقة متشابكة ومتلاحمة ، ومن خلال شفافية السطح نستطيع أن نكشف عن باطن الأشياء بحيث تتكامل نظرنا إليها من الخارج مع نظرنا القاذة إلى مراكزها الباطنة ، وبهذا يمكن لنا أن نحصل على فكرة مكتملة عن الأشياء . ولكن ما الذي يسمح لنا باصدار حكم جمالي على أشياء بعينها في الطبيعة دون غيرها؟

لاشك أن هناك مجموعة من عوامل مؤثرة تستحوذ عليها الطبيعة وتكون مصدراً لإحساسنا بالجمال . ويشير هو جارت بالفعل إلى عدة عوامل مؤثرة متكاملة ومتداخلة بحيث لا يمكن أن يشكل أي عامل منها وحده ، أساساً مقبولا للتقدير الجمالي .

## العوامل المؤثرة في التقدير الجمالى

ويذكر هوجارت مجموعة من هذه العوامل المؤثرة وأهمها : التناسب ، والتنوع ، والاطراد والبساطة ، والتعقيد ، والضخامة :

### ١ - التناسب

وهو مراعاة النسبة بين أجزاء العمل الفنى واجتلاء التناسب فى الموجودات الطبيعية ، فالتناسب ضرورى - فى الفنون وفى الكائنات الحية على السواء - لتحديد معنى الجمال ، فهو أساس الحكم على جمال الأشياء باختلاف أنواعها ، بل هو العامل الحاسم فى هذا المجال . ويضرب هوجارت لذلك مثلاً مشتقاً من فن العمارة ، فإذا أريد أن يكون البناء الضخم جميلاً ، يجب أن يراعى فى تصميمه التناسب بين ضخامة شكله الكلى ، وضخامة أجزائه ، كالنوافذ والأبواب والأعمدة ودرج السلم الخ ...

### ٢ - التنوع :

ويعتبر من أهم العوامل المؤثرة فى شعور المتذوق باللذة ، والتنوع ضد المائلة التى نشعرنا بالملل والموت ، فاختلاف ألوان الأزهار وأوراق الشجر والفراشات ، يدخل على أنفسنا البهجة والسرور بتأثير تنوع ألوانها ، ولكن هذا التنوع لا يعد نوعاً من الاختلاف العشوائى ، إذ أنه يجب أن يخضع لتخطيط معين . ويرى هوجارت أن التنوع إنما ينطوى على سمة التدرج تلك التى نلاحظها فى شكل الهرم .

### ٣ - الاطراد :

وهو عامل سلبى ، أننا لا يجب أن نلجأ إلى اطراد الخطوط والأشكال والأجزاء ، لأن ذلك يعنى أننا سوف لانصف

شيئا بالجمال إلا إذا كان ثابتا ساكنا ، بينما تتعلق سمة الجمال - بدرجة أكبر بالشئ المتحرك .

ولهذا فيتعين على الفنان أن يتجنب السيمتريّة وأن يلجأ إلى التباين للتخلص من الاطراد .

#### ٤ - البساطة :

وترتبط صفة البساطة بصفة التنوع ، إذ أن البساطة بدون تنوع تحكم لا تعتبر من عوامل الجمال ، فتتوحد أشكال الهرم رغم بساطته هو الذي يجعلنا نحكم عليه بالجمال ، والشكل البيضاوي وشكل ثمرة الأناناس يتصفان بهاتين الميزتين أى بالبساطة والتنوع .

#### ٥ - التعقيد :

ويستند عامل التعقيد من الناحية الجمالية إلى أساس سيكولوجي ، إذ الواقع أى حياتنا تتسم بطابع الكفاح المستمر ، ونحن لانجنى ثمرة هذا الكفاح إلا بعد مجهود شاق نشعر بعده باللذة الصادقة والنشوة ، الغامرة ، لأننا تغلبنا على صعاب واجتزنا عقبات ، وكلما تجمعت العوائق التي تعترضنا في عمل ما ، كلما ازدادت لذة الانتصار خدة ، وسرعان ما يصبح الجهد المبذول وكأنه رياضة محببة وهو وترويح عن النفس .

وكذلك فإن العين تشعر بلذة مائلة عند مشاهدة انسياب الأنهار وانحناءاتها المتعددة ، وأيضا الطرق المتعرجة وسفوح الجبال وقممها المنحنية المختلفة الأشكال ، ذلك لأن تركيب الشكل من خطوط معقدة يوحى إلينا الشعور بالحركة .

وليس تعقد الأشكال في نظر هوجارت سوى خاصية كامنة في الخطوط التي يتألف منها الشكل ، وهذه الخاصية أو السمة تستهوي العين إلى ملاحظتها

فتحدث في النفس لذة من جراء ذلك ، ولهذا نحن نسم هذه الخطوات أو الأشكال بالجمال .

وينتهى هو جارت من تحليله لهذا الميل، إلى تفضيله الخطوط الانسيابية - أى الشعبانية المتعرجة بدون زوايا حادة - على الخطوط المستقيمة ، وهذه هي الفكرة الأساسية التي أقام عليها موقفه الجمالي ، وهى الأساس الذى تقوم عليه فكرة « الرشاقة » .

ولكن هو جارت يحذر من المبالغة في التعقيد ، لأنه إذا زاد عن حد القصد انقلب إلى شيء متفر للعين باعث إلى النفور وعدم الارتياح ، ومن ثم فإنه يتعين استخدام هذا العامل في شيء من القصد والاعتدال .

#### ٦ - الضخامة

وللضخامة تأثيرها الذى لا يجحد على فكرة الجمال ، ذلك أننا عندما نرى جبالا شاهقة أو صخورا ضخمة أو محيطات شاسعة أو أشجاراً ضخمة أو قصوراً أو معابد ضخمة البناء ، فإننا نشعر إزاءها بالروعة وبتنوع من الرهبة وسرعان ما يتحول هذا الشعور إلى إعجاب مقرون باللذة . وهذا هو الشعور الذى يغمرنا حينما نشاهد المعابد المصرية القديمة بأعمدتها الفارعة وتمائيلها الضخمة الرهيبة الوقورة ، فالضخامة تضيف سمة الوقار إلى الرشاقة .

: ولكن المبالغة في الضخامة قد تقضى على سمة الجمال في الشيء البالغ الضخامة ، فلا بد إذن من وجود تناسب بين أجزاء الأثر الضخم .

هذه إذن هى العوامل التى يجب توافرها فى الأثر الفنى أوفى الطبيعة لكي



نحكم بمقتضاها بالجمال على الأشياء ، ولكن هوجارت يضع عاملي التناسب والتنوع في مرتبة الصدارة بين هذه العوامل والمؤثرات التي تؤسس في مجموعها سمة الجمال في الأشياء . أما الاطراد والبساطة فهما عاملان مساعدان ، بينما يضاف التعقيد ومسحة الرشاقة على الشيء الجميل ، كما تضاف الضخامة عليه سمة الوقار . وقد بنى هوجارت نظريته في خاصية الخطوط على أساس عامل الرشاقة ، فالخطوط إما مستقيمة وإما منحنية أو تجمع بين الاستقامة والانحناء ، وقد لاحظ هوجارت — على وجه العموم — أن نسبة الاستقامة في الخطوط تتناسب تناسباً عكسياً مع فكرة الرشاقة ، أي أنه كلما تضاعفت نسبة الاستقامة في الخطوط كلما زادت رشاقته .

ويتهى هوجارت من تحليله للخطوط ، إلى أن أكثر الخطوط رشاقة أي أكثرها جمالا هو الخط الانسيابي الثعباني The Serpentine line of Beauty كما سبق أن ذكرنا .

٥ - ادmond بيرك : ١٧٢٩ - ١٧٩٧ Edmund Burke

كان ادmond بيرك من دعاة التجريبية الحسية مثله في ذلك مثل معظم مفكري القرن الثامن عشر ، ولهذا فان أساس التذوق عنده هو الحس ، وهو واحد لدى الجميع ، وإنما يرجع اختلاف الناس في أذواقهم إلى شدة الحساسية المتأصلة عند بعضهم ، وإلى شدة تركيز الانتباه على الموضوع عند البعض الآخر . وحقيقة الأمر أن الاختلاف بين النفوس في هذا المجال إنما يرجع إلى عدم وجود معيار دقيق لقياس الذوق ، وذلك يعزى إلى اختلاف الملكات العقلية الاستدلالية والخيال لدى الأفراد ، ومع هذا فإن الخلاف في الرأي بين الناس

حول مسائل التذوق أقل بكثير من خلافاتهم حول المشكلات الفكرية والمنطقية البحتة .

ولو أمكننا عزل التذوق عن الملكات الأخرى التي تؤثر في أحكامه لوجدنا اتفاقا عاما بين الناس حول مسائل التذوق ، مما يساعد على الكشف عن مبادئ محددة للتذوق الجمالي .

وكان هدف بيرك أن يصل إلى صياغة قوانين لهذا العلم تشبه قوانين نيوتن ، وتكون على شاكلتها من حيث الصحة والانطباق على ظواهر الطبيعة ، وقد جاء موقفه هذا معارضا لموقف دفيد هيوم الذي وإن كان تجريبيا مثل بيرك ، إلا أنه لم يسلم بإمكان الوصول إلى معيار خاص للتذوق .

ويقسم بيرك موضوعات التذوق إلى نوعين :

أحدهما الرائع أو الجليل والثاني الجميل .

والأول نشعر في حضرته بالارتياح ، أما الثاني فهو يشعرنا بالسرور . ولما كانت الأفعال الإنسانية إنما ترجع في مجملها إلى غريزة حفظ البقاء وغرائز الاجتماع الأخرى ، وكان نشاط غريزة البقاء واضحا في مواقف الخطر والخوف والرغبة ، فإن الشيء الرائع أو الجليل يدخل في هذا المجال من حيث أنه يشرننا بالدهول والتوتر . ومن ثم فإن كل ما يعرض لإدراكنا من صور مثيرة للخوف تسمى « رائعة » . ومن خصائص الموضوع الرائع أنه تبدو عليه مسحة من القوة الغامضة التي تثير القلق في نفوسنا وتشعرنا بالضياع في غماره لأنه يفرض ذاته علينا كأمر لا ممتناه لاستطيع الإمساك به أو الإحاطة بكل جوانبه ، أو كفضاء لا محدود أو ظلمة غاسقة مهيمنة وصمت رهيب .

والأثر الفني الرائع أو الجليل في فن العمارة يتسم بالرحابة والصفخامة ودقة التكوين والصفخامة والسمو والعظمة ، وعممة ألوانه ، ذلك لأنه في فن العمارة نجد خفوت الألوان والضياء مصاحباً لسمة الجلال ، وفي عالم الأصوات نجد هذه السمة مصاحبة للأصوات الهادرة أو الأصوات الهامسة . وإذن فالشيء الجليل يتميز بنفس الخصائص التي يتميز بها ماهو مفزع أو مروع أو هائل ، وهذه الصفات والخصائص هي عكس ما يتميز به الشيء الجليل من صفات تصدر عن غزائر الاجتماع التي يعتبر الحب مداراً لها .

والشيء الجليل ليس هو بالضرورة الشيء الذي يتسم بالتناسب بين مكوناته ، إذ أن التناسب لاصله له بالتأثير الحسي أو الخيالي ، بل هو يخضع للعرف والتقاليد ، فالشيء الجليل يأسرنا بقطع النظر عن تناسب أجزائه من الناحية الرياضية . وكذلك فإن اكتمال الجسم ولياقته لا مدخل لهما في سمة الجمال ، إذ أنه لو صح أن كل كائن يعتبر جميلاً مادام يؤدي وظيفته على خير وجه ، لو صفنا القرد بالجمال ، فيجب من ثم التفريق بين الجمال المرتبط بالحب ، والإعجاب الذي نشعر به نحو بعض الأشياء المكتملة حتى ولو كنا نبغضها .

وإذن فالتناسب واللياقة وليد المصادفة البحتة ولا صلة لهما بالجمال ، فالأشياء تبدو جميلة حتى ولو كانت عديمة المنفعة أو كنا نجعل مقاييسها الحقيقية وكذلك لا صلة بين الجمال والكمال ، فقد نعجب بالكمال من الناحية العقلية ولكننا لا نتأثر به ، ومن ثم فليس شرطاً أن تكون مثل العقل جميلة ، وكذلك الفضائل فإنه ليس من الضروري أن توصف بالجمال . وهذا الموقف معارض للموقف الأفلاطوني الذي سبقت الإشارة إليه .

### فما هي اذن خصائص الجمال ؟

يرى بيرك أن الشيء الجميل يتصف بخصائص أهمها : -

الضآلة والرقّة والتنوع المتدرج بين أجزائه ، وعدم اتصال هذه الأجزاء بعضها ببعض الآخر على شكل زوايا ، ونعومة المظهر واختفاء كل مظهر للقوة ، ووضوح اللون وبريقه دون أن يكون خاطفاً ، والألوان الهادئة أى الفواتح هي أقرب إلى سمة الجمال من غيرها من الألوان القائمة . ومن ناحية الأصوات نجد أن الصوت الناعم الرقيق هو الذى يوصف بالجمال دون غيره من الأصوات الهادرة أو الخشنة أو المتحشجة أو الغليظة . ومن ناحية اللمس - واللمس عند بيرك - أهم حواس إدراك الجمال - نجد أن الأجسام الصقيلة أقرب إلى الجمال من الأجسام الخشنة اللمس .

### الرشاقة :

إن خصائص الرشاقة عند بيرك هي نفس خصائص الجمال مضافا إليها الحركة ، والجسم الرشيق هو الجسم المنسق الذى لا تكون أجزاؤه غير متألّفة أو غير منسجمة ، والذى تتيسر له الحركة بدون عائق أو تعثر أو تناقل غير مقبول .

**وخلاصة القول** أن بيرك يميز بين ما هو رائع أو جليل وما هو جميل أو رشيق، فيرى أن «الرائع» هو ما يميز بالاضخمات أما «الجميل» فهو الشيء الضئيل الناعم المصقول ذو البريق الهادئ .

وبينا نجد الانتقال حادا وفجائيا بين أجزاء الشيء الرائع نجده - على العكس من ذلك - بين أجزاء الشيء الجميل ، إذ نجد الانتقال بينها متدرجا .



والشيء الرائع قائم اللون ومخيف، والجميل هادئ، زاهى اللون وهش واهن ورقيق يجلب الحب ويبعث على السرور .

وقد تتداخل خصائص «الرائع» مع خصائص «الجميل» فيحدث تناقض في مشاعرنا فلا نلبث أن نشعر تارة بالخوف وتارة أخرى بالعطف والحب هذا وقد عرض بيرك لهذه الآراء عن خصائص الرائع والجميل في كتابه الذى صدر عام ١٧٥٧ بعنوان :

“A philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful.”

٦- كانت : ١٧٢٤ - ١٨٠٤ Emmanuel Kant

لقد استخدم كانت لفظ «استطيقا» Aesthetic فى كتابه «نقد العقل الخالص» وأراد بهذه الكلمة البحث النظرى فى الأشكال النفسية للشعور والحس، ويقصد بهذا صفتى الزمان والمكان، ولكنه عاد فاستعمل هذا اللفظ استعمالا معينا فى كتابه «نقد الحكم»، ويقصد به دراسة الأحكام التقديرية التى تتعلق بشئون الجمال . وهو يقسم علم الجمال إلى قسمين :

(١) نظرية فى الجمال والجلال (٢) بحث فى ماهية الفنون الجميلة .

ومنذ عهد كانت اصطلاح الناس على تسمية هذه الدراسة باسم «علم الجمال» أو «فلسفة الجمال»، وانصببت هذه الدراسة على الصفات الأساسية للنتاج الفنى، وعلى الشروط النفسية المصاحبة للفنان أثناء عملية الخلق والابتكار الفنى وكذلك عن المثل العليا التى ينشدها الفنان، وهى أيضا دراسة لطبيعة ونشأة أصول النقد الفنى وغيرها من المشاكل .

ويستطرد كانت في استعراضه لموقفه الجمالي في كتاب «نقد الحكم»  
 فيرى أن عالم الفن الجميل وسط بين العالمين الحسى والعقلي ، أى هو حلقة  
 اتصال بين العقل النظرى والعقل العملى ، أو بين العلم والأخلاق . وبينما  
 نجد أن موضوع العلم هو الحقيقة الخالصة ، وموضوع الأخلاق هو الفضيلة  
 - نجد أن موضوع الفن هو الجمال والجلال - كما أشرنا -

ولهذا فان إدراك الجمال فى الأشياء يعتبر إدراكا مباشرا مستقلا عن  
 تصورنا لما هو «جميل» ، وكذلك فنحن لا حاجة بنا إلى برهان للتدليل على  
 جمال الأشياء ، وإنما تتبدى فى الشيء سمة الجمال التى ندركها فيه دون حاجة  
 إلى تصور نموذج أو مثال للجمال نقيس بمقتضاه جمال الأشياء .

ولا يختلف الحكم الجمالى عن الحكم الأخلاقى فى تبرىء كل منها وابتعاده  
 عن إشباع لذة أو تحقيق منفعة ، وتحررها من ضغط الرغبات أو الميول  
 والأغراض . فالجمال يبعث فى نفوسنا السرور والارتياح والنشوة الخالصة  
 المبهجة الفاعمة دون التقيد بتحقيق أى غاية مغايرة لهذا الشعور .

وكذلك فان الحكم الجمالى عند كانت يتسم بالأولية Apriori والضرورة  
 فهو لا يقوم فى الموضوعات ذاتها بل يقوم فى النفس أو فى الذات، وهو وسيلة  
 ندرك بها الانسجام أو الاتساق بين قوى النفس وملكانها فحسب، ومن هنا  
 جاءت أوليته وضرورته وكليته ، ومعنى هذا أنه حكم موضوعى يصدق عند  
 كل شخص، وفى كل زمان ومكان

والشئ الجميل إنما يترأى لنا فى صورة ذات أبعاد وحدود، أى فى صورة

متناهية تقع في حدود قدرة إدراكنا العقلي، أما إذا جاوز الشيء حدود المعقول وتجاوز حدود قدراتنا الإدراكية فإنه لا يلبث أن يدرج إلى مجال اللامتناهي فيولد في نفوسنا شعورا من مرتبة أخرى يسميه كانت «بالجلال» ونصف الموضوع بأنه «جميل» .

وبينا يتواجد ما هو «جميل» في الطبيعة، فإن ما هو «جميل» لا يوجد إلا في نطاق فكرنا فحسب .

وعلى هذا فإن ظاهرة الجمال عند كانت إنما تستثير إعجابنا لأنها تعبر عن الانسجام أو الاتساق أو النظام، وهذا هو قوام الجمال ومناط تقديرنا وإعجابنا بالشيء الجميل في مجال الطبيعة، أما في مجال اللامتناهي فإن إعجابنا إنما يرجع إلى شعور بالجلال أي بالروعة والعظم .

## ٧- شلنج : ١٧٧٥ - ١٨٥٤

تأثر شلنج في فلسفته الجمالية بمن سبقه من فلاسفة الفن من أتباع المدرسة الكانطية، ولكنه لم يترسم خطاهم في مثاليته الجمالية ذات الشعب الثلاث (الحق والخير والجمال) إذ أنه لا يلبث أن يوجه إليهم انتقادا شديداً متها إياهم بعدم إلزام الروح العلمية في معالجتهم لهذا الموضوع .

وهو يرى أن الفن ليس أمراً غريباً على الفلسفة وليس آلة لها، بل هو في حقيقة الأمر مصدرها وينبوعها الأول. فلقد انبثقت التأملات الفلسفية المبكرة عند اليونان من روائع الشعر وإبداع الفنانين. ولا شك أن الإلياذة والأوديسة تعدان خير دليل على هذا الرأي الذي يسوقه شلنج .

ولا بد في نظره من أن تعود الفلسفة فتقطع مسيرتها الأولى أى تصدر في عصرنا هذا عن الفن وترتبط به وتتفاعل معه .

وحقيقة الأمر . أن كلا من الفلسفة والفن تعبير بطريقه ما عن اللانهاى وعن المطلق الترانسنتالى الذى يتجاوز الحياة الواقعية ويسمى في عملية الخلق إلى درجات أعلى من ذبذبات الواقع الحى ، إلا أنه بينما يمثل الفن المطلق في نموذج أو مثال بأى أسلوب من أساليب التعبير اللفظي المختلفة ، نجد أن الفلسفة تمطلق خطوات أخرى بعد هذا الموقف فتمثل هذا النموذج في انعكاسه على الفكر وفي ترابطه مع غيره من النماذج .

ولعلنا نلاحظ أن الفلسفة والفن في العصر اليونانى القديم قد قامتا على أساس من الميثولوجيا اليونانية القديمة . ومن ثم فإن شلنج يتنبأ بأن الفلسفة الجديدة لا بد هي الأخرى - وكذلك الفن - من أن يصدر عن ميثولوجيا من نوع جديد .

## ٨ - هيجل : ١٧٧٠ - ١٨٣١

لا شك أن هيجل يعتبر من الفلاسفة القلائل الذين تعمقوا في دراسة علم الجمال . ولقد ظفر علم الجمال عنده بشهرة وإعجاب لا مثيل لهما . ويعد هيجل أعظم مؤلف معاصر في علم الجمال بما خلفه من مؤلفات عدة في هذا الموضوع . وتنصب دراسة الجمال على الفن كيدان خصب لها . وليس الفن كما يذكر هيجل في كتابه « علم الجمال » سوى تحقيق لفكرته عن المطلق ، وإذن ففلسفة الفن عنده تعتبر حلقة في مذهبه الفلسفى العام ، مثلها كمثل الدين والتاريخ .

فالروح المطلق في اتجاهها إلى المثل العليا، إنما تتجه إلى الجمال وإلى الحقيقة وإلى الألوهية، فيسفر اتجاهها هذا عن الفن والفلسفة والدين.

والجمال عند هيجل هو التجلي المحسوس للفكرة، إذ أن مضمون الفن ليس شيئاً سوى الأفكار، أما الصورة التي يظهر عليها الأثر الفني فإنها تستمد بنيتها من المحسوسات والخياليات. ولا بد من أن يلتقي المضمون مع الصورة في الأثر الفني، أو بمعنى آخر لا بد أن يتحول المضمون إلى موضوع. ولكن يتم هذا التحويل أو التشكيل بتعين أن يكون المضمون قابلاً لأن يظهر في صورة موضوع. فكثير من الأفكار لا يمكن أن تتجلى في قوالب فنية. وإذن فالفن في مذهب هيجل هو وضع الفكرة أو المضمون في مادة أو صورة، وتشكيل هذه المادة على مثال لها. وبالقدر الذي تتفاوت فيه مرونة ومطاوعة المادة ترتب الفنون الجميلة متدرجة من المادية إلى الروحية.

ويقول هيجل إنه إذا بلغ الفن غايته القصوى، فإنه لا يلبث أن يسهم مع الدين والحياة في تفسير المطلق وإلقاء الضوء على جوانبه، وكذلك في إيضاح كل ما يتعلق بحقائق الروح وبالأفكار الإنسانية الأشد عمقا.

وفي مجال الفن تتجلى الحقيقة أي المطلق الجمالي عن طريق الوسيط الحسي. وقد يظهر بطريقة مباشرة كما هو الحال في أعمال النحت أو العمارة أو ألحان الموسيقى أو في الصور الخيالية الشعرية.

وقد يتعذر أن نلمس حقيقة الجمال في أدنى صور الطبيعة الجامدة مثل : كتلة الحديد، وكذلك لا يمكن أن نستشف الجمال في الموجودات الطبيعية ذات النظم الرتيبة مثل الشمس والكواكب. ولعل الجمال يبدو أكثر وضوحاً (الجمال - ٤).

في النبات ، ففي النبات تظهر الوحدة الغائية بين الأجزاء والكل ، الأمر الذي ينعدم وجوده في الجمادات. وكلما ارتقينا درجة في سلم الموجودات : من الجماد إلى النبات ثم إلى الحيوان فالإنسان ، كلما بدا الجمال أي المطلق أكثر تألقاً ووضوحاً .

ولعل الانسان يبدع ويخلق من عنده أشكالاً وصوراً للجمال أكثر اكتمالاً مما يجد في العالم المحيط به ، لأن التعبير الفني عن الجمال يتسم بتساميه عن الطبيعة الواقعية فليس الفن تقليداً أو محاكاة للطبيعة - كما يرى أفلاطون - بل هو محاولة للكشف عن المضمون الباطن للحقيقة .

وينفق هيجل مع أرسطو في اعترافه بما للفن من وظيفة تطهيرية أخلاقية فهو ينقي العواطف والاتفعالات ويطهرها .

على أن الفنان لا يستهدف من عمله الفني أن يكون ذا غاية نفعية، كأن يستخدم الفن كأداة للتعليم أو للوعظ الديني، أو لكي يحقق ثروة أو مجداً أو شهرة أو في سبيل الخطوة بتقدير عالية القوم أو الفوز بمراتب الشرف والجوائز، بل يتحدد مفهوم الالتزام الفني الخالص بمقدار ما يكشفه لنا الفنان من الحقيقة الجمالية ، في الصور الحسية التي يبدعها والتي تنطوي على قيمة فنية خالصة وتحظى بتقديرنا لجمالها لذاتها فحسب .

ولعل هذا المفهوم الخالص للفن يكشف لنا عن القيمة الفريدة للعمل الفني وحدوده إذا ما قورن بالدين والفلسفة .

ويقسم هيجل الفنون إلى نوعين : الفن الموضوعي - كالعمارة والنحت والتصوير والفن الذاتي - كالوسيقى والشعر . ففي العمارة نجد التمايز بين الفكرة وصورتها لغلط المواد الطبيعية. ويمكن أن نصنف العمارة بأنها فن رمزي يدل على الفكرة



ولا يعبر عنها تعبيراً مباشراً ، فالهرم والمعبد والكاتدرائية والمسجد ، كلها رموز جميلة ، ولكن المسافة بينها وبين ما ترمز إليه بعيدة بعد السماء عن الأرض . فالعمارة تترجم عن القوة الراضية واللائهائية الدائمة ، لكنها تعجز عن تأدية حركة الحياة ونبضاتها ، بينما نجد في النحت تقارباً بين الصورة والفكرة إلى حد ما ، على اعتبار أنه ضرب من ضرب التعبير ، يتمثل في نفخ روح في مادة غليظة ، كالخجر والرخام والطين والمعدن ، ومع هذا تعجز أعمال النحت عن التعبير عن النفس كما تتبدى لنا في مجال الحياة والحركة وفي عنفوانها الباطني ، بينما يستخدم فن التصوير مواداً أكثر لطافة ويقتصر على رسم سطح الجسم ، ويوحى بالعمق عن طريق السطح ، ولكنه لا يعبر إلا عن لحظة معينة من لحظات الحياة . أما في الموسيقى فاننا نبلغ الفن الذاتي ، من حيث أنها تترجم انفعالات النفس وألوانها ، تستخدم الصوت في ذلك ، ولكنه رمز مبهم غامض ، فالقطعة الموسيقية تحتمل تأويلات عدة بينما في الشعر يصل الصوت إلى درجة الكمال ، لأن الصوت فيه قول معقول ونطق يعبر عن الطبيعة والإنسان والتاريخ ، مطاوع للفكر ، فيبني ويبحث ويصور ويغني ويروي ، فهو مجمع للفنون ، وهو من ثم الفن الكامل . وكأن الملحمة الشعرية تمثل الفنون الموضوعية الثلاث . واللون الغنائي الشعري محدود ناقص إذ يتناول العالم غير المنظور أي النفس الإنسانية ، بينما يعد الشعر الدرامي (المأسوي) أكمل أنواع الشعر إذ أنه يجمع بين العالمين الباطن والظاهر ، فيمثل التاريخ والطبيعة والنفس ولا يزدهر إلا في أرقى الشعوب حضارة وتمدنا .

ولكل عمل فني جانبان : المضمون الروحي ثم المظهر المادي أو الصورة الظاهرة أو الشكل أو القالب ، وفي أعمال الفن الرمزي <sup>(١)</sup> يطغى التجسيم المادي ، أما

(١) يفسر هيجل تناوب العصور الفنية تبعاً لفكرته عن التطور الزمني ، فيقسم الفن إلى =

الفن الرومانطيقى، فانه يغلب على أعماله الطابع الروحى، ويتميز الفن الكلاسيكى بتوازن الجانبين : الروحى والمادى فى متجزاته .

ويلاحظ أنه فى أعمال الفن الرمزى يقف الذهن الإنسانى عاجزاً عن التعبير الكامل عن المضمون الروحى خلال محاولته جاهداً أن يترجم عنه عن طريق التجسيم المادى، ولهذا فهو يكتب بأن يوحى بهذا المضمون عن طريق الرمز، كما نجد فى شعر الأساطير أو فى الشعر الوصفى حيث لا نعثر إلا على إشارات مبتسرة إلى هذا المضمون، ولا تكاد نلمس تعبيراً صادقا عنه .

أما فى الفن الكلاسيكى - الذى كان محط إعجاب هيجل وكان يرى أنه صورة للفن كما ينبغى أن يكون - فالتنازح والتوازن منسجما بين المضمون والصورة حيث

== ثلاثة أنماط (الفن الرمزى والفن الكلاسيكى والفن الرومانطيقى) ظهرت فى ثلاثة عصور (العصر الشرقى القديم - العصر الاغريقى - العصر الحديث) :

١ - **الفن الرمزى** . ويتمثل فى الفن الشرقى القديم، ويستخدم التشبيه والرموز ويتطلب استخدام أسلوب التأويل، ولا يعنى كثيراً بالصورة الخارجية ويتميز بالضخامة وعدم الاتزان .

٢ - **الفن الكلاسيكى** : ويتمثل فى الفن اليونانى القديم حيث تتطابق الصورة المحسوسة مع المحتوى الباطن، أى أنه يهتم بإبراز الحقيقة الجمالية فى الصورة الظاهرة أو فى الجمال المحسوس .

٣ - **الفن الرومانطيقى** : ويتمثل فى فن الكنيسة، حيث يرتفع الفن من العالم المنظور إلى العالم المعقول ليعبر عن الجمال المعنوى أو عن اللامتناهى المدرك من الباطن . والفن هنا مثله مثل الدين يؤدى كل منهما إلى الفلسفة، وهى جميعاً تعبر عن روح لامتناهى أى من المطلق، ولكن بينما نجد الفن والدين وليداً العاطفة والخيلة، نجد الفلسفة تحقق عقلياً ما يرمزان إليه، إذ الفلسفة تحول الصور الفنية والأخلاقية والمعنوية الدينية إلى مقولات عقلية .

تطابق الصورة المضمون وتصالح للتعبير عنه ، وذلك كما هو الحال في فن التماثيل اليوناني وفي فن العمارة ، على الرغم من وجود تيارات رمزية ورومانطيقية ثانوية .

وفي الفن الرومانطيقى يغلب العنصر الرومانى فيبدو قصور الأشكال والصور الحسية عن التعبير عن موضوعاته ، مثل القروسية وما تنطوى عليه من حب وإخلاص وشرف وتضحية من أجل الغير ، وغير ذلك من موضوعات لا نجد لها في الشعر الكلاسيكى ولا سيمياء عند هوميروس ، فالفن الرومانطيقى لا يسعى للكشف عن الروح في وقارها وهندوتها وسكينتها وخلودها ذات الطابع الكلاسيكى فحسب - بل في إلهاماتها وصراعاتها الداخلى وآلامها وانتصاراتها الحاسمة . في إبراز عنصر المأساة من مرض وموت وعذاب وصليب للمسيح ، وفي انتصارات الإيمان ومعاناة القديسين . ولقد أثبت هيجل أن العمارة ذات الطراز القوطى تعتبر من الأعمال الفنية ذات الصبغة الرومانطيقية .

ويطبق هيجل أسلوب الجدل على الفن باعتبار أن قضية الفن هي القضية المناقضة للدين . وقد عرف عنها اهتمامه الشديد بالفنون الجميلة كشفت عنه مؤلفاته في علم الجمال . وقد استطاع هيجل أن يدخل فلسفة الجمال والفن في نطاق فلسفته الجدلية . ولعل أجل خدمة أداها لفلسفة الفن ولعلم الجمال هي في دفاعه عما أثير من اعتراض حول إمكان قيام علم للتذوق الجمالى ، وقد أشار إلى موقفه هذا في كتابه « في الاستطيقا » حيث يقول : « إن الفكرة هي أساس العلم وليست الخصائص الجزئية ولا الأشياء أو الظواهر ، فيجب النظر إلى الجمال بالذات وليس إلى الموضوعات الجزئية » إذا أردنا أن نحدد مبحثا خاصا بالتذوق الجمالى ،

ذلك لأن الفن في حقيقة أمره تأمل عقلي ، وينحصر دور المحسوس أو الصور التي تخضع لإحساسنا، في أنها تبرز فكرة كامنة ، هي موضوع هذا التأمل وهي أساس التقدير الجمالي .

وأخيراً فإن الفضل الأكبر في ظهور علم الجمال بصورة جديدة، إنما يعزى إلى هيجل، وقد تتابع اكتمال هذا العلم فيما بعد على يد هربارت الذي أسماه علم الجمالي الصوري Formal Aesthetics ، ويعد هربارت الفيلسوف الذي تنسب إليه الدفعة القوية في مجال الدراسات الجمالية المعاصرة .

## ٩- شوبنهاور

يعرض شوبنهاور - وهو من تلاميذ كانت - موقفه الجمالي في كتابه المسمى « مذهب الفنون الجميلة » حيث نراه يسمو بالقيمة الجمالية ويضعها في أعلى مستوى يمكن أن يرقى إليه الإنسان . ويلاحظ من ناحية أخرى أن فلسفته الجمالية مشتقة من مذهب الفيلسوف العام ، الذي يقرر أن العالم إرادة وتمثل ، والفنان مثله في هذا الشأن مثل الفيلسوف ، إذ أنه يشاركه في عبقريته ومضمونها القدرة على التأمل الميتافيزيقي ، فكما أن الفيلسوف يتمثل الموجودات أو الوجود الميتافيزيقي من خلال صور عقلية ، نجد أن الفنان أيضاً يتمثل هذا الوجود الميتافيزيقي من خلال أعماله الفنية . والغاية من الفن عند (شوبنهاور) هي الوصول إلى نوع من القناء التام أو العبطة الشاملة التي تتحقق إرادة الفنان عن طريقها ، من خلال إبداعه الفني :

ويضع شوبنهاور الموسيقى في قمة الفنون جميعاً ، وهو يرتب الفنون الجميلة بادتاً من فن العمارة فالنحت فالرسم ثم شعر الأساة وينتهي إلى اعتبار الموسيقى أرفع الفنون جميعاً وأسمها ، فالعالم في نظره ليس سوى موسيقى تجسدت ،

بوصفها إرادة نقية تحقق تمثيلها ووجودها في العالم من حيث أن وجود العالم يقوم على الإرادة وتمثل الموجودات.

وهنا نرى كيف يرتبط مفهوم علم الجمال عند شوبنهاور بميتافيزيقاه المثالية.

النظرية الماركسية اللينينية في علم الجمال <sup>(١)</sup>.

تتفرع هذه النظرية من الموقف الماركسي العام المفسر للتطور التاريخي، ولهذا فإن أصحاب المادية الجدلية - أي الماركسيين اللينينيين - يرون أن تاريخ الاستطيقا هو بعينه تاريخ الصراع بين المادية والمثالية <sup>(٢)</sup>، هذا الصراع الذي يعكس الصراع العنيف بين الطبقات التقدمية والطبقات الرجعية في كل مرحلة تاريخية للتطور الاجتماعي في سائر المجتمعات الإنسانية.

وهم يرون أن أصول هذا العلم إنما ترجع إلى ٢٥٠٠ سنة تقريبا أي إلى عصر مجتمع الرقيق في بابل ومصر القديمة والهند والصين، وكذلك في اليونان القديمة ولا سيما في آثار هرقليطس وديمقريطس وسقراط وأفلاطون وأرسطو وغيرهم، وكذلك في روما القديمة فيما خلفه كل من لوكريطس وهوراس وغيرهما من أعمال. وفي القرون الوسطى تقابلنا مواقف القديس أوغسطين وتوما الأكويني وغيرهما ممن تمسكوا بنظرية الجمال الإلهي.

١ - كارل ماركس (١٨١٨ - ١٨٨٣) لينين (١٨٧٠ - ١٩٢٤) .

٢ - ترى المثالية أن الظواهر الجمالية ذات طبيعة روحية أولية *apriori* بينما يبحث الماديون عن الأساس الموضوعي للظواهر الجمالية في الطبيعة وفي حياة الإنسان، وقد أخفقت المادية الميتافيزيقية في تأسيس علم الجمال، وذلك لنزعتها التأملية الواضحة، ولكن بعد ظهور الماركسية أمكن قيام هذا العلم بفضل اكتشاف قوانين التطور التاريخي وتطبيق قوانين المادية الجدلية في مجال المعرفة، كما يقول الماركسيون .

ولم تلبث أن ظهرت - عند بترارك وليونارد دافنشى وبرونو وغيرهم - في عصر النهضة تيارات إنسانية وواقعية معارضة لنزعات الفنون الوسطى الغامضة: وفي عصر الإنارة تصدى أمثال ادموند بورك وهوجارت ولسنج وهردر وغيرهم ، وكذلك من قفى على آثارهم مثل شيلر وجوته - تصدى هؤلاء جميعا لأفكار فلسفة الجمال الأرستقراطية الرجعية ، وأكدوا أن الفنون جميعا ترتبط بالحياة الواقعية ارتباطا وثيقا .

وبلاحظ من ناحية أخرى أن المحاولات الجدلية لحل مشاكل الاستطيقا والتي اصطنعها كل من كانت وشلينج وهيغل ، قد أدت بأصحابها إلى الوقوع في تناقضات لزمّت بالضرورة عن موقفهم المثالى . غير أن نخبة من المفكرين الاشتراكيين من أمثال هرزن وبلنسكى وتشير نشفسكى استطاعوا شجب هذه المتناقضات فى معالجتهم للكثير من المشكلات الجمالية. وكان هذا إيذانا بميلاد استطيقا ثورية ديمقراطية تحترم قوانين الفن الواقعى ، وركائز الإيديولوجية الشعبية المعارضة لنزعة الفن للفن ، وبلاحظ من ناحية أخرى أن هذه الاستطيقا التقدمية قد أرسّت الدعائم النظرية للمنهج البنى للواقعية النقدية .

وقد جدد الماركسيون مجال هذا العلم بقولهم : إنه العلم الذى يدرس تمثيل أو فهم الإنسان الجمالى للعالم المحيط به حسب قواعد منتظمة ، وهذه الدراسة تنصب بصفة خاصة على فهمنا وإدراكنا لطبيعة التطور الاجتماعى وقوانينه، والدور الاجتماعى المتغير الذى يؤديه الفن فى المجتمع باعتباره صورة خاصة من صور تمثيل الإنسان وفهمه للعالم .



وعلى هذا فان مجال الاستطبيقا الماركسية إنما يتحدد بالنظر إلى أهدافها  
التي أشرنا إليها، وتتلخص في تمثل الإنسان الجمالى للعالم المحيط به .

وتنحصر دراساتها في موضوعات ثلاث مترابطة وهى :

١ - دراسة العنصر الجمالى فى الحقيقة الموضوعية .

٢ - دراسة طبيعة الجمال الذاتى ( أى جمال الشعور ) .

٣ - مبحث خاص بالفنون التى تدرس حقيقة الموضوعين السابقين وأبعادهما  
فى مظهرهما الملموس . ويختلف الموقف الماركس اللينينى عن الموقفين المثالى  
والمادى الميتافيزيقى، فى أنه يؤكد بأن الأساس الموضوعى لإدراكنا لظواهر  
الجمال فى العالم المحيط بنا . هو النشاط الخلاق والعمل المهادف للإنسان . وفى  
خضم هذا النشاط نجد الطبيعة الاجتماعية للإنسان، وقواه الخلاقية - التى تستهدف  
تغيير الطبيعة والمجتمع - تنمو وتتطور فى انسجام شامل وفى حرية تامة .

وتتضمن الأحكام الجمالية عند الماركسين عدة مقولات جمالية أهمها :

الجميل والقيبح ، والنبل والوضيع ، والتراجيدى والكوميدي ، والبطلانى  
والعادى المتواتر ( Vulgar ) .

وتقابلنا هذه المقولات خلال إدراكنا الجمالى للعالم فى جميع مجالات  
الوجود الاجتماعى والحياة الإنسانية، أى فى نشاط الإنسان الإنتاجى والاجتماعى  
والسياسى والثقافى، وفى نظرته للطبيعة، وفى جميع نواحي حياتنا اليومية .  
أما الوجه الذاتى للتمثل الجمالى أى المشاعر الجمالية وأذواقنا وأفكارنا  
وتجاربنا ومثلنا وتقديرنا الجمالى، فان الاستطبيقا الماركسية تعتبرها مجرد انعكاسات  
صادرة عن العلاقات والعمليات الموضوعية الجمالية .

فنحن نشعر بالمتعة والحيوية إزاء ظواهر الإبداع الإنساني ، وتقدر صراع الإنسان من أجل نصرته الأهداف النبيلة التي تحقق حرية البشر وسعادتهم ونعجب به، كما نشعر بالاشمئزاز والتقزز تجاه ما هو قبيح ووضيع من الظروف التي تحيط بالإنسان، مثل أساليب الاضطهاد والقمع والظلم للطبقة العاملة .

وتعتبر الاستطبيقا الماركسية الفنون والإبداع الفني، جزءاً هاماً منها بل هي القسم الأكثر أهمية بها ، وهي مجال العمل الإبداعي الذي يصدر وفقاً لقوانين الجمال والشعور الفني والتأمل الفكري . وإذن فالنظرية الماركسية ترى في الفن صورة خاصة من صور فهم الإنسان للعالم، وهي تدرس المبادئ العامة لموقف الإنسان الجمالي إزاء الحقيقة الواقعية ، وهي علم إيديولوجي مثلها في ذلك مثل الفلسفة ، فهي تدرس العلاقات القائمة بين الفنون والوجدان الجمالي وبين الوجود الاجتماعي والحياة الإنسانية على وجه العموم . وتستخدم الاستطبيقا الماركسية المنهج المادي لكي تكشف عن طبيعة هذه العلاقات. وتبحث بأسلوب علمي الأوجه المختلفة للفنون، وطبيعتها ونشأتها الأولى وعملية الإبداع الفني ، وصلة الفنون بالصورة الأخرى للوجدان الاجتماعي، ومواقف المدارس الفنية المختلفة ومدى ارتباطها بجمهير الشعب وبحياته الواقعية ، والقوانين التاريخية التي تحكم تطور الفنون ، ومميزات وخصائص الصورة الفنية ، والعلاقة بين الشكل والمضمون في الفن ، والمنهج الفني والأساليب والطرز الفنية .

ودراسة هذه الموضوعات إنما تتم في إطار المبادئ الأساسية للواقعية الاشتراكية والدور الاجتماعي المتغير الذي تلعبه في بناء المجتمع الشيوعي المقبل . ولهذا فإن المهمة الرئيسية للاستطبيقا الماركسية اللينينية هي التحليل العلمي العميق والتقييم الموضوعي للعمليات الجمالية في عصرنا لتكون أساساً لتربية

مشاعر الأفراد وأذواقهم الجمالية المتطورة لكي تسهم في إعداد الفرد الشامل للمرحلة الشيوعية .

وهكذا نرى إلى أي حد ترتبط النظرية الجمالية الماركسية بالمبادئ الأساسية للمادية التاريخية وبأبعاد فهمها للتطور الاجتماعي .

## الاتجاهات الأخيرة في علم الجمال

لقد اتضح لنا من خلال العرض التاريخي السابق لتطور مباحث فلسفة الجمال ، كيف أن جميع الجهود المعاصرة في هذا المجال تتجه نحو إقامة علم خاص لدراسة الظواهر الجمالية تمشياً مع النزعة العلمية المعاصرة التي تتجه تدريجياً إلى تبني النظرة الوضعية المخلصة من التأمل الفلسفي في تناولها لظواهر الكون أو الإنسان .

ولكننا نلاحظ بوضوح تعثر معظم هذه المحاولات ، ولا سيما في مجال الدراسات الإنسانية ، وبصفة خاصة في ميدان الدراسات الجمالية ، ولهذا فإن أي محاولة لإقامة علم تجريبي للجمال على نسق العلوم الطبيعية والكونية لن تبلغ أهدافها المتوخاة ، إذا أغفلت مباحث فلسفة الجمال ، ذلك أن ظاهرة الجمال إنما تستند أصلاً إلى الذوق ، وهو ذو طابع فردي بحت ، يقطع النظر عن السياق البيولوجي أو الاجتماعي أو الاقتصادي أو التاريخي العام ، فإن استنادنا إلى هذه الإطارات مجتمعة أو منفردة لن يتيح لنا أن نتمكن من رصد الأذواق والمواجد في اختلافاتها الفردية ذات الثراء العريض والتي تشكل في الحقيقة الأساس الراسخ لأي تقدير جمالي . وسيكون قصارى ما نصبل إليه - إذا أغفلنا هذه الفروق الفردية - رمزا رقميا يعطينا صورة مبسطة

للكم الإعجابى الذى يعتبر - فى نظر التجريبيين - مؤشرا على القطاع الذهبى، وليس - فى حقيقة الأمر - سوى تعميم يقوم على التجريد ، ويغفل سائر الخصائص والمميزات الجوهرية للظاهرة الجمالية . غير أننا قد نستفيد عمليا من رصدنا للكم الإعجابى فى ميدان الدراسات الجمالية التطبيقية كما سنرى فيما بعد.

وربما أحتج البعض بأن موضوعية التقدير الجمالى إنما تستمد من الموضوع وليس من الذات ، ولو صح هذا الادعاء ، فإن علم الجمال سيصبح علما طبيعيا وصفيا تقريريا ، يرفض مبدأ التقييم لأى ظاهرة جمالية، وسيكون معنى هذا أن الحكم الجمالى على موضوع معين سيكون واحدا بعينه عند جميع الأفراد، مهما اختلفت أذواقهم وبيئاتهم وأجناسهم وأزمانهم ، مثله فى ذلك مثل أى حكم فى مجال العلوم الطبيعية والرياضية .

ولكن الواقع والتجربة والوجدان تشهد جميعا على ضحالة هذا المأخذ بل واستحالة، ذلك أن شخصين قد يختلفان اختلافا جوهريا فى الحكم على ظاهرة جمالية واحدة ، فينعتها أحدهما بالجمال بينما يسمها الآخر بالقبح . ولا يعنى هذا الموقف الذى يحترم الفروق الفردية للمتذوقين - انتفاء الجانب الموضوعى تماما من عملية التقدير الجمالى ، وإلا أصبح هذا التقدير موقفا سيكولوجيا بحتا ، وتحولت فلسفة الجمال إلى فرع لعلم النفس .

وسنرى بعد تحليلنا لعملية التقدير الجمالى كيف أن التربية الجمالية تتدخل كعامل لة أهميته لصقل الذوق ، فيظهر نوع من التقارب الإعجابى حول سمات معينة فى كل بيئة بعينها أو لدى شعب معين وفى زمان معين وفى ظل حضارة ذات طابع معين ، واهل الطرز الفنية خير دليل على هذا الرأى الذى نسرقه، والذي يؤكد أهمية التربية الجمالية ودورها الذى يقضى على

التشتت الغير الملتئم والتباين الصارخ بين الأذواق والمواجد الفردية ، إلا فى حالات ظهور موجات وتيارات فنية جديدة ، تتحدى القديم وتحاول القضاء عليه جذريا ، وحينئذ يحدث التناقض والصدام الذى نعرفه بين أصحاب الجديد والتقليديين المحافظين، الذين يعمدون للقضاء على النزعات والبدع الجديدة ، ولاتلبث الموجة الجديدة أن تأخذ طريقها الى الاستقرار والقبول، وحينئذ تتقارب الأذواق ويتلاشى التشتت الصارخ وينتهى الصراع .

وعلى هذا فان الترابط الواضح بين النظرتين الذاتية والموضوعية بصدد أحكامنا القيمية الجمالية، إنما يقطع بطريقة حاسمة بعدم إمكان قيام علم للجمال يقطع الصلة تماما بينه وبين مباحث فلسفة الجمال ، وذلك كما هو الحال تماما فيما يتعلق بالصلة بين علم الأخلاق وفلسفة الأخلاق .

واحتجاج البعض بأن تعثر علم الجمال التجريبي فى مباحثه ، إنما يرجع فى الحقيقة إلى عدم وجود علم للفن - إدعاء ليس له سند واقعى أو منطقي ذلك أن النقد الموجه إلى علم الجمال التجريبي هو بغينه النقد الذى يوجه الى أى محاولة لتأسيس علم للفن ، وغاية ما يصل إليه هذا الاتجاه هو إبراز أهمية ودور تكنولوجيا الفن فى تصميم وإبناز الآثار الفنية ، ثم التزام أصحابه بأسلوب الحصر والوصف والتقرير والتسجيل لاغير ، وذلك كما حدث - فى مجال الدراسات الأخلاقية - بالنسبة لعلم الوقائع الأخلاقية. ولعلنا نلاحظ أيضا ، أنه حينما أخفق علم النفس الفسيولوجى وعلم النفس السلوكى فى تشخيص ورصد الحالات النفسية ذات التوتر الكيفى - كنتيجة لاستبعاد علماء النفس لمنهج الاستبطان، وإستخدامهم لأسلوب القياس الكمى - اتجه الباحثون فى هذا المجال إلى استخدام الطريقتين التجريبية والاستبطانية فى منهج البحث

السيكولوجى، ولا سيما فى مدارس التحليل النفسى . وكذلك لم يستطع علماء الاجتماع أن يستمروا فى الإغراق فى نزعتهم التجريبية متجاهلين البنية الداخلية للجماعات الإنسانية وقد تكشف هذا التراجع المتزن عن ظهور المنهج السوسيومتري عند مورينو وجرفتش وغيرهما . بل لقد اتضحت هذه الحقيقة - قبل ذلك - عند اميل دوركيم رائد علم الاجتماع المعاصر ، حينما ألح على ضرورة إستناد علم الاجتماع إلى الفلسفة فى كثير من قضاياها ولا سيما المتعلقة منها بعلم الاجتماع المعرفى .

وهذه الشواهد جميعا تؤيد مذهبنا إليه من استحالة قيام علم للجمال لا يستند إلى إطار فلسفى واضح المعالم .

\* \* \* \*

وقد اختلفت مواقف الجمالين المعاصرين فى تفسيرهم اظاهرة للجمال، ولكن هذه المواقف المتشعبة تنحصر فى اتجاهين كبيرين : -

**أولا - اتجاه نظرى ميتافيزيقى :** ويمثله كل من فكتور كوزان ولا منيه وجبريل سياى وإتين سوريو وتولستوى ورسكن وكروتشى . وأصحاب هذه المدرسة على اختلاف منازعهم الفلسفية، يستندون إلى أفكار تأملية مسبقة متعالية عن التجربة الحسية - فى تفسيرهم للجمال الموضوعى ، هذا الجمال الذى ينبث - حسب رأيهم - فى وحدات الجمال المحسوس . أى أنهم يجعلون للجمال مصدرا يعلو على الواقع الحسى ويجاوزه .

فبرى كروتشى <sup>(١)</sup> - من أتباع هذه المدرسة - يعتبر علم الجمال لغة عامة



أو علما للتعبير والدلالة، ولكننا حينما يتكلم عن المرحلة الجمالية - وهي إحدى مراحل صعود الروح العالمية - نجده يصفها بأنها تمثل تجسد الروح في الموجد المفرد . وهو يقابل بين الفن باعتباره إدراكا حدسيا مباشرا للجزئي أو للمفرد الذي يتجسد في الصور الحسية - وبين الاستدلال المنطقي كعملية عقلية نعرف عن طريقها ما هو عام .

أما رسكن<sup>(١)</sup> فهو يرى أن الشعور الجمالي غريزي في الإنسان ، أي أنه سابق على التجربة ، ويصدر الفن عن غريزه التقليد، وعن رغبة الفرد في تجسيم شيء ما أو وصفه ، ولكن الأساس الموضوعي للفن هو الجمال الإلهي المشاهد في الطبيعة ، والذي يعد نقشا يبدعه الله في مخلوقاته . فالفن الكامل إنما ينقل عن جمال الطبيعة الإلهي ، ومن ثم فهو يدفع الإنسان إلى التسامي أخلاقيا ، ولهذا فللفن عند رسكن دوره الفعال في التربية الأخلاقية .

ويعتبر تولستوى<sup>(٢)</sup> الفن شرطا جوهريا للحياة الإنسانية ، ويعرفه بأنه نشاط إنساني يستخدمه الأفراد في نقل مشاعرهم من الواحد إلى الآخر ، ولهذا فإن الفن عامل هام من عوامل توحيد البشر ومساعدتهم في تحقيق المثل العليا ، ومن ثم فيتعين أن يكون هذا الإنتاج الفني مقبولا ومفهوما لديهم .

ونجد نيتشه<sup>(٣)</sup> يتجه وجهة تشاؤمية رومانطيقية ويعتق الوضعية الشكية

---

John Ruskin 1819 - 1900

(٢)

Lev Nikolayevich Tolstoi 1828 - 1910

(٣)

Friedrich Nietzsche 1844 - 1900

(٢)

التي يرجع فيها كل شيء إلى حرية العقل ، ولهذا فهو يعيد البناء من جديد لإظهار القيم التي نحتاج إليها في حياتنا، لكي تدوم هذه الحياة وتقوى وتشتد، والقيم الجمالية من أهم هذه القيم التي تسهم في هذا النشاط الحيوي .

وأخيرا نجد جورج سنطيانا<sup>(١)</sup> يشير إلى أن «الجميل» هو في حقيقة أمره نوع من التقدير الموضوعي للذة أو السرور .

**ثانيا : اتجاه تجريبي :** أما الاتجاه التجريبي في دراسة الظاهرة الجمالية (ونضيف إليه الاتجاهين الوضعي والعلمي) فيمثله فخنر<sup>(٢)</sup> الذي يعد رائدا لهذا الاتجاه في علم الجمال ، وهو يستخدم الاستقراء في الكشف عن الجمال الموضوعي بادئا من الواقع المحسوس ، لكي يتوصل الى تعيين القطاع الذهبي في وحدات الجمال المحسوس ، وفي سبيل ذلك قام فخنر بتحليل مئات من الأشكال والمساحات ووضع عدة جداول إحصائية وبيانية ولكته لم يحرز تقدما ملحوظا في هذا الاتجاه .

وجاء أتباع من مدرسه فخنر وربطوا بين علم الجمال والبيولوجيا اقتداء باميل دوركيم الذي ربط بين علم الاجتماع والبيولوجيا . ويقابلنا أيضا تيار علم الجمال الفزيولوجي عند جرانت آلن<sup>(٣)</sup> ، وعلم الجمال النفسي عند فوننت<sup>(٤)</sup> ، والنظرة الجمالية الاجتماعية ذات الطابع الجدي عند هربرت سبنسر<sup>(٥)</sup> .

George Santayana 1863 - 1952 (١)

Gustav Theodor Fechner 1801 - 1887 (٢)

Grant Allen (٣)

Wundt (٤)

Herbert Spencer (٥)

وقد حاول تين<sup>(١)</sup> . تأسيس علم جمال تاريخي ، بتحديد خصائص الموضوعية الثابتة لظواهرات الجمال ، والكشف عن قوانينها ، فأشار إلى أن تمت عناصر ثلاث بتأثيرها الجمال وهي : البيئة والزمان والجنس .

وقد اهتم تين بدراسة الفن على ضوء تاريخ الحضارة ، وتعد دراساته التي أنجزها في القرن التاسع عشر مدخلا لعلم الاجتماع الجمالي عند مدرسة دوركايم وبذلك أصبحت الدراسات الجمالية فرعا لعلم الاجتماع ، وقد أسهم شارل لالو<sup>(٢)</sup> الذي أشرنا إليه - بمجهود كبير في إرساء دعائم هذا العلم ، وذلك بمحاولة وضع نظرية تفسر ظواهر المجتمع الجمالية وتطورها خلال التاريخ . وهذه المدرسة تدرس الفن من الوجهة الاجتماعية ، فتعرض لوظائفه الاجتماعية وللدور الذي يلعبه في الحياة الاجتماعية عند الشعوب والجماعات المختلفة ، واهتم بدراسة تاريخ الفن ونشأته ، وخصائص الإبداع الفني وأسلوب التعبير الفني ، فتنظر إلى هذه الخصائص باعتبارها مشتقة من المجتمع ، وأن الفن لا يمكن أن يقوم بمعزل عن المجتمع ، وكذلك فإن التذوق الجمالي للآثار الفنية لا يمكن - في نظرهم - أن يكون أساسا للحكم الجمالي إذا كان فرديا بحيث لا صلة له بالمجتمع ذلك أنهم يرون أن المجتمع وحده هو مصدر القيمة الجمالية .

\* \* \* \*

Hippolyte Taine (1828-1893)

(١)

(٢) شارل لالو Charles Lalo . لاحظ أن شارل لالو قد غلبت عليه نزعة التفسير الاجتماعي للجمال وكان قد تأثر بهيجل في بادئ الأمر ، ويبدو أنه قد تخلى أخيرا عن هذين الاتجاهين . المثالي والاجتماعي ، وغلبت عليه أخيرا نزعة صوفية في تفسيره للجمال .

(الجمال م ٥)

وبلاحظ على وجه العموم ، أن الدراسات الجمالية المتأخرة ، ولا سيما تلك التي صدرت منذ أوائل الربع الثاني للقرن العشرين إلى الآن - تتميز باستيعابها لمعظم الاتجاهات والتيارات السابقة . وقد حظى هذا العلم الجديد بمجهودات نخبة ممتازة من المؤلفين من أمثال فالنتان فلدمان ، وهنرى فوسيللون مؤلف كتاب « حياة الصور » ، وريموند باييه صاحب كتاب « استطيعا اللطف » ، ودنيس هويسمان مؤلف كتاب « علم الجمال » وجاريت وهربرت ريد و كولنجوود .

على أن اتين سوريو<sup>(١)</sup> أستاذ علم الجمال بالسربون يعد من أعظم المفكرين الذين دفعوا بالدراسات الجمالية دفعة قوية ، وقد أكد سوريو الصلة الوثيقة بين الفن والفلسفة ، الأمر الذي أفضى به إلى أن يتوقع تحول علم الجمال في المستقبل إلى نظرية فلسفية في المعرفة ، فهو يرى أن الفيلسوف ينظر إلى إنتاجه نظرة الشاعر إلى قصيدته أو الرسام إلى لوحته المبدعة .

ومن أهم كتبه كتابي « الصلة بين الفنون الجميلة » و « مستقبل علم الجمال » .

## علم الجمال التطبيقي

ويبدو أن الدراسات الجمالية قد فتحت الباب على مصراعيه لظهور دراسة خاصة تجمع الميادين التطبيقية. وتتدخل إلى حد ما في فروع الفنون العملية، وقد كان التقسيم المتبع للفنون إلى: فنون جميلة وفنون عملية يقضى بالتفرقة الحاسمة بين هاتين الطائفتين من الفنون، باعتبار أن الطائفة الأولى غير موجهة إلى المنفعة العملية، أما الطائفة الثانية فهي تستهدف بالضرورة تحقيق منافع عملية تطبيقية.

ولكن الواقع أن معظم الفنون العملية أو التطبيقية قد اتجهت إلى التجويد الفني، ويبذل متتجوها جهدا كبيرا لكي تبرز أعمالهم الفنية وقد علتها مسحة جمالية بالقدر الذي تسمح به المواصفات العملية النفعية.

وعلى هذا فأننا نستطيع القول بأن الأداء الفني في مجال الفنون التطبيقية هو الذي يحدد صلتها بالفن الجميل ومقولاته الجمالية، فعلى الرغم من أننا نتمسك في مؤلفنا هذا باستبعاد النظرة النفعية من مجال الفنون الجميلة، إلا أننا - مع هذا - لا نقيم حدا فاصلا بين ما هو فن خالص وما هو فن تقعي، ذلك أن ثمة تداخلا بين هاتين الطائفتين من الفنون، ولهذا فنحن نكتفي بالكشف عن مدى جمالية الأسلوب أو طريقة الأداء الفني في فنون الطائفة الثانية العملية.

ونخرج من هذا إلى ضرورة التسليم بتأسيس علم جمال تطبيقي، وقد تكون هذه أول إشارة إلى هذه الدراسة الجديدة في مؤلفات علم الجمال.

وسنحاول - في أبحاث تالية - أن نحدد بالتفصيل منهج البحث في هذا العلم، ومبادئه ومقولاته، ونكتفي بالتعريف به في إيجاز على هذه الصفحات

المحدودة ، فنذكر أنه ينصب على دراسة أسلوب الأداء الفني في الفنون التطبيقية العمالية ، والذي يتخذ طابعا أو سمة جمالية يمكن رصدها عن طريق الأحكام الجمالية للمتذوقين الذين يعاينونها .

وربما جاز لنا أن نستخدم منهج الاستقراء في الكشف عن اتجاهات الذوق العام بالنسبة لإنتاج فني تطبقى معين ، وثبت بحث طريف يجرى الآن في قسم الدراسات العليا بجامعة الإسكندرية ، ينصب على دراسة الكم الإعجابي لأذواق المستهلك الأقدشة ، وذلك بالتعرف على الألوان والخطوط والرسوم التي ينضمها المستهلكون حسب بيئاتهم وأوساطهم ، ثم العمل على إخضاع معدل الإنتاج لمعدلات الاستهلاك التي يكشف عنها البحث .

ويستخدم الباحث في هذا الموضوع أسلوب البحث الميداني ، ولا سيما الاستبيان والرسوم البيانية والإيضاحية والأساليب الإحصائية المعروفة .

ويمكن القيام بمثل هذه الأبحاث في مجال الصناعات الأخرى مثل صناعة السيارات والأزياء وتغليف السلع والعطور وغيرها ، بحيث يمكن القول بإمكان قيام علم جمال للصناعة على نسق علم النفس الصناعي وعلم الاجتماع الصناعي ، ويعتبر هذا العلم من فروع علم الجمال التطبيقي .

وقد طبقت المقاييس الجمالية بالفعل في مجال الفن المعماري - وسنورد في هذا الكتاب تجربة فريدة تتعلق بهذا الموضوع - ويمكن أيضا تطبيقها في فن الحدائق وتخطيط المدن وتجميل المساحات من الداخل ( الديكور )

وكذلك في فن الأثاث وغيرها من الفنون التطبيقية التي يغلب عليها طابع الأداء الفني الجمالي .

\* \* \* \*

ونحن نأمل أن تتسع المكتبة العربية لاستقبال مؤلفات جديدة في هذه الموضوعات فهي - على ضخامة إنتاجها المعاصر - لم تحظ إلا بالزر اليسير من هذه الدراسات البكر ، مع كثرة ما ينتجه الفنانون العرب من روائع في مختلف الفنون ، الأمر الذي يتطلب مزيداً من الجهد الخلاق لتحديد معالم الإطار المذهبي لفلسفة في التذوق والإبداع الفني ، تتيح لنا إلقاء نظرة تكاملية على الفن العربي المعاصر في مختلف أوجه نشاطه .





## الفصل الثاني

### معنى التقدير الجمالى

تكلّمنا فى المقدمة التاريخية عن نشأة الدراسات الجمالية ، وعرفنا أن ثمت علما مستقلا للدراسات الجمالية ظهر واستقرت مناهجه فى العصر الحديث. ونريد الآن أن نبحث فى حقيقة الظاهرة الجمالية ، وما يرتبط بها من أحكام. ونحن نعرف أن الحكم الجمالى هو حكم قيمى مناطة عملية التقييم للآثار الفنية بقصد الكشف عما تنطوى عليه من مسحة جمالية . ولهذا الغرض يتعين علينا أن نفسر أولا المراد من لفظ « القيمة » . ولما كانت هناك قيمتان أخريان هما الحق والخير ، فإنه يتعين أن ندرس القيمة الجمالية فى علاقتها مع قيمتى الحق والخير . لنبدأ أولا بتفسير معنى التقدير الجمالى لكى يسهل علينا فهم حقيقة الحكم الجمالى . ثم نتناول علاقة الحق والخير بالجمال فى موضع آخر .

### معنى التقدير الجمالى

حينما بدأ الإنسان حياته على سطح هذه الأرض ، كان يصارع الطبيعة فيتغلب عليها تارة وتتغلب هى عليه أطوارا أخرى ، وكان يتجه أيضا بغرائزه وبعقله إلى مطلب أساسى وهو إشباع حاجاته الضرورية ولا سيما المأكل والمشرب ، فالغذاء ضرورى لحفظ حياته ولبقاء نوعه . وكان هذا الإنسان الأول يعيش على خرفة الجمع والالتقاط إذ كانت الطبيعة تلقى إليه طواعية بأكلها ، وكان عليه هو أن يلتقط ثمارها دون أن يتدخل بأى مجهود بشرى لتكييف هذا الإنتاج وتحديد زمنيا أو كيفا أو كما ، كما نعهد فى أساليب الإنتاج الزراعى

المعروفة . وكان مطلبه الثانى هو حماية نفسه وتدير المسكن والملبس وما إلى ذلك

وعلى هذا فلم تكن لدى الإنسان الأول حاجة أو ميل طبيعى يدفعه إلى تناول مظاهر الطبيعة بالتفسير والتحليل ، مذ كانت غايته الأولى الانتفاع العملى من هذه الظواهرات فيحسب . وحينما وصل الإنسان إلى مرحلة تالية بعد إشباع حاجاته الفردية ، شعر بحاجة ملحة إلى التفسير ، ذلك لأن هذا التفسير ضرورى جدا لاستكمال شروط التكيف مع البيئة . والإنسان الأول كان يحاول صياغة نظام معين يكون كصورة عقلية لديه تنطبع فى تصورهِ عن الكون ومظاهر الطبيعة ، وليس معنى هذا أن النظام الذى تصورهِ الإنسان الأول كان يطابق الظواهر الخارجية مطابقة تامة ، ولكنه كان على أية حال - صورة صالحة لأن يتصرف الإنسان ويسلك بحسبها ، وقد خضعت هذه الصورة للتعديل والتغيير تدريجيا حسب تجارب الإنسان التى أضافت بدورها حصيلة جديدة من الصور وعملت على تصحيح الأخطاء بالتدريج . هذا الاتجاه إلى التفسير وإلى تكوين نظام عقلى للظواهر - يكون أساسا لسلوك الإنسانى - هو الذى مهد لظهور العلم أو ما يشبه العلم . وسيمضى تفسير الظواهر الطبيعية قدما ويتبلور بالتدريج إلى أن تظهر العلوم الطبيعية . وكذلك فإن اتجاه الإنسان إلى ذاته ليُفسر وقائع الشعور ، هذا الاتجاه سيكون من نتائج أن تظهر علوم الإنسان كالأخلاق والفن والاجتماع والاقتصاد وعلوم النفس وغير ذلك .

وإذا كان التفسير الطبيعى للظواهر قد بدأ فى وقت مبكر قبل التفسير الفنى فإن ذلك لم يكن راجعا إلى تأخر مرحلة الاستمتاع الفنى عن مرحلة التفسير ، بل قد تكون المرحلتان متعاصرتين زمنيا ، وربما تأخرت أو تقدمت مرحلة

منها على الأخرى ، فقد تشعر بجمال الطبيعة دون أن يكون أساس الشعور أى غاية نفعية مادية . وقد رأينا كيف أن الشعور بالجمال هو من نوع هذا «الشعور الخالص» الذى لا يرتبط بأية غاية نفعية .

ثم أننا يجب أن نفرق بين الشعور بالجمال فى الطبيعة ، والاستمتاع به ، والتعبير عنه ، فهذه ثلاث مراحل نفسية متمايزة وقد تكون مترابطة متداخلة (الشعور والاستمتاع والتعبير) .

فحينما نرى مسقط ماء مرتفع ينحدر منه الماء بشدة وعنف فيتناثر الرذاذ فى جميع الاتجاهات مختلطا بأشعة الشمس ، فتصدر عنه حينئذ ألوان طيف متناسقة، ويحتضن كل هذا إطار أخضر جميل من غابات أشجار باسقة وأرض سندسية كساها العشب وانتثرت فوق أديمها قطعان الماشية وتخللتها زهور جميلة الألوان ، حينما يقع بصرك على هذا المنظر فانك تشعر حقا بأنه منظر جميل<sup>(١)</sup> . وللشعور بالجمال فى هذه اللحظة أسباب عدة ستكون موضوع دراستنا فى فصول مقبلة . والذى يهمنا فى هذا الموضوع هو التمييز بين هذا الشعور الأولى بالجمال والحكم بأن ثمة ظاهرة جميلة ، التمييز بين هذا كله وبين الاستمتاع بالظاهرة الجمالية .

الاستمتاع بالجمال والتعلق به أمر آخر يأتى فى مرحلة زمنية تالية بعد تقدير الجمال ، وهذا التمييز بين الشعور والاستمتاع ليس تمييزا سيكولوجيا بل هو تمييز منطقي ، ولهذا فأننا حينما نتكلم عن تتالى الشعور والاستمتاع زمانيا

---

(١) ولو أن الكثيرين من فلاسفة الجمال يقصرون الأحكام الجمالية على الأعمال الفنية ويستبعدون مظاهر الجمال فى الطبيعة ، وبعضهم يعتبرها جلالا ثانويا (راجع ول ديورانت مباحث الفلسفة ص ٢٩٢) .

فاننا نترجم التتالي المنطقي بأسلوب زماني ،وقد نتجاوز فيه حقيقة المشكلة،ذلك لأنه من الناحية السيكلوجية ترابط أو تتحدد لحظة الشعور بالجمال مع لحظات الاستمتاع به . فالحكم الجمالي أو تقدير الظاهرة الجمالية والشعور بأنك مائل أمام عمل أو أثر جميل،هذا الشعور قد يكون نوما من الوميض الخاطف الذي يتحدد كما عرفنا مع الاستمتاع ،ولاتكاد تستبين سيكلوجيا أى تمييز أو فاصل جمالى بين الشعور بالجمال والاستمتاع به فى مثل هذه الحالة . فأنت إذ تستشعر بالجمال تستمتع به فى نفس الوقت ، ولكن لحظات الاستمتاع قد تطول أو تستمر طوال العمر إذا ما كنت تشهد الأثر الجميل باستمرار، ولهذا فان لحظات الاستمتاع قد تكون مستمرة ومتجددة وباعثة على النشوة . أما تقديرك للجمال فانه ربما يكون قد ثبت بعد عدة مشاهدات أولية . على أنه يحدث فى بعض الحالات أنك كلما زرت أو شاهدت أثرا فنيا المرة بعد الأخرى، فانك تحس فى زيارة جديدة له أن معالم جديدة تفتح أمامك فتثير فى نفسك مشاعر جديدة ، ويكون الأثر بذلك قد ترابط مع نفسك وتداخل فى أعماقها وأثر فيها، فحدث تفاعل وتبادل نتيجة للتأثر والتأثير، وهو ما يعرف بالاستغراق أو بالاندماج أو بالتوجد أى النفاذ داخل الأثر الفنى ومعايشته فى صميم حياته النابضة، وربما انتهى الأمر إلى نوع من التقمص الوجدانى،وهى حالة تتجسد فيها الصورة الفنية فى ذات المتذوق وتسيطر عليه ؛ وهذه هى الغاية القصوى للتربية الفنية . وبعد الشعور بالأثر الفنى والاستمتاع به ، نجد مرحلة ثالثة وهى مرحلة التعبير عن الشعور الجمالى وعن الاستمتاع به ، وقد تم هذه المرحلة عن طريق الغناء، ويقال بالفعل إن أول وسائل التعبير الفنى عن الشعور بالجمال هو الغناء،وقد يكون هذا التعبير بالرسم أو بالرقص أو بالموسيقى، كدق الطبول والنفخ فى النفير وقد يكون أيضا بالكتابة نثرا أو شعرا .

وإذا انتقلنا إلى الفنان، فإن الذى ينتج أثرا فنيا، كأن يرسم صورة بدائية على الحجر أو يشكل من الطين نماذج فنية من جرار وحيوانات وأشخاص وما شابه ذلك، هذا الفنان يعود فيلقى بنظره على ما أنتجه من أثر فنى محاولا أن يجد علاقة أو رابطة بين هذا الأثر وبين أعمال الغير أى بينه وبين أعمال غيره من الفنانين فهو إذن - وبعد انتهائه من عملية الخلق أو الميلاد الفنى - يحاول تقييم إنتاجه الفنى بالنسبة للبيئة التى يعيش فيها سواء - كانت بيئة طبيعية أم إنسانية أم فنية خاصة - ونجد أن الفنان فى هذه اللحظة المقارنة التى يقف فيها مستوحيا ما أنتجه من أثر، نجده يشعر بجمال أثره الفنى مهما كان حكم الآخرين عليه، لأن هذا الأثر الذى أبدعه يكون انعكاسا لمزاجه النفسى والشخصى وتعبيرا حيا عن زمانه النفسى، ونترك الفنان لنتجه إلى الشخص المستمتع بالأثر الفنى، فإذا كان الفنان يرى دائما - وبعد لحظات المقارنة - أن آثاره التى أنتجها تبلغ مبلغ الجمال، فإن المستمتع أو المتذوق لهذه الآثار قد تكون له نظرة أخرى - إذا ما توجه إلى الأثر الفنى بعين مقارنة فاحصة - فإذا ما تحقق من جمال الأثر الفنى فإنه يشعر بنوع من اللذة، وهذه ليست لذة حسية بل هى لذة معنوية، وهذه اللذة أو العبطة التى تعقب التقدير الجمالى أو حال الشعور بالجمال، هى ضرب من المكافأة المعنوية على التقدير الجمالى - أو بمعنى آخر على قدرة المتذوق التى مكنته من أن ينفذ إلى باطن الأثر الفنى وأن يدرك نواحي الجمال فيه. وإذن فالحكم بأن هذا الأثر أو ذاك جميل، يصحبه عادة شعور باللذة، وهذا الشعور أو هذه النشوة هى بمثابة الجزاء أو المكافأة - كما ذكرنا - على نجاحنا فى سبر أغوار الأثر الفنى والكشف عن مدى ثرائه الجمالى، وهى بلا شك

السمة الظاهرة للحظات الاستمتاع أو التذوق الفني .

فاذا أتيخ لشخص ما أن يمارس عدة تجارب للتذوق الجمالى بتكرار المشاهدة لآثار الفنانين وإنتاجهم ، وكذلك لمظاهر الجمال فى الطبيعة ، فهل لنا أن نتساءل عما إذا كان فى استطاعة هذا الشخص أن يفهم حقيقة الجمال ويدرك ماهيته بعد استحواذه على حصيلة كبيرة من التجارب الجمالية؟ الواقع أن تكرار ممارسة التذوق أمر له أهمية كبرى فى مجال التربية الجمالية ، ولكن تربية ملكة الذوق قد لا تؤدي بنا وحدها إلى التعرف على طبيعة الجمال وماهيته ، إذ أن هذا يتطلب ثقافة فنية جمالية واسعة .

وقد حاول الفلاسفة الوصول إلى هذا الهدف عن طريق وضع تعريفات للظاهرة الجمالية ، ظن البعض أنها تعريفات جامعة مانعة على طريقة المنطقيين ، ولكننا نجد أنفسنا هنا فى مجال البحث الجمالى أمام ظاهرة تستعصى على التعريف ما دمنا فى مجال الوجدان والشعور ، لا فى مجال العقل والقضايا المنطقية .

وحق إذا سلمنا مع المدرسية الحسية بأن الجمال ظاهرة محسوسة فحسب وأن الإحساس بالجمال عملية حسية بحتة وفردية لا تتجاوز رصده السمات الحسية الخارجية للآثار الجميلة ، فلا تكون لها أدنى صلة أو ارتباط بالمشاعر والوجدانات الداخلية العميقة ، فأننا لن نستطيع مع هذا أن نعرف الجمال تعريفًا تامًا ، لاختلاف مواقفنا الحسية وتشتتها وتباين إحساساتنا « فبعضنا قد يشعر بالهمسات الخفيفة الرقيقة الهادئة ، والبعض الآخر قد لا يسمعها ، وكذلك قد يبصر بعضنا الاختلاف أو التمايز الواضح بين الألوان والبعض الآخر قد لا يسترعى نظره هذا الاختلاف .. الخ » .



ثم لنفرض جدلاً أننا قد عرفنا الجمال تعريفاً كاملاً من الناحية المنطقية فهل نستطيع أن نعرف من خلال هذا التعريف حقيقة الجمال وما هيته بحيث يمكن لنا أن نلمس - بواسطته - مسحة الجمال العالقة بالأثر الفنى مباشرة حينما تقع عليه حواسنا ؟ والواقع أن أى تعريف مهما كان تاماً فإنه لن يعطى أى فرد حقيقة الجمال وما هيته ، ذلك أن الجمال فى حقيقة أمره يتعلق بالموضوع وبالشخص أى هو علاقة ورابطة بين موضوع معين وشخص معين ، فهو ليس حقيقة موضوعية تخضع للاستدلال المنطقى أو الرياضى . فإذا أنت تناولت معادلة رياضية وعالجتها ووصلت بصدد حل المجهول ، فهل ترى أن ثمة رابطة أو علاقة سيكولوجية من أى نوع تنشأ بينك وبين هذه النتيجة الرياضية أى حل المعادلة . وبمعنى آخر هل الحل الذى وصلت إليه فى هذه المعادلة يختلف عن الحل الصحيح الذى وصل إليه زميل لك بصدد هذه المعادلة ؟ وهل إذا أضفت أنت رمزاً يشير إلى حالتك السيكولوجية أثناء حاك لهذه المعادلة ، فهل تختلف نتيجتها عن النتيجة التى يتوصل إليها زميلك الآخر والذى يختلف الرمز (ص) المعبر عن حالته السيكولوجية عن الرمز (ص) المعبر عن حالتك ؟ الواقع أن النتيجة ستكون واحدة فى الحالتين .

وهذا يعنى أن المعامل السيكولوجى (ص) فى الحالة الأولى ، و (ص) فى الحالة الثانية لم يكن لهما أى تأثير فى حل المعادلة . وهذا هو الوضع فيما يختص بالأحكام المنطقية والرياضية ، بحيث لا يمكن أبداً أن يكون للمعامل السيكولوجى أى أثر فى الوصول إلى النتائج أو الأحكام الرياضية . أما فيما يختص بالظواهر الجمالية ، فإن الوضع يتغير تماماً ، فلنأخذ هنا بصدد حقيقة رياضية أو منطقية بل نحن فى مواجهة ظاهرة ترتبط أشد الارتباط بالشعور

أى بحالات النفس كالفرح والحزن والألم وإذن فثمة شعور بالجمال وثمة حكم يستند إلى شعور الفرد أو إحساسه بهذا الجمال سواء كان الحكم تحليليا أو تركيبيا. وكما يختلف الحكم الجمالى عن الأحكام الطبيعية والرياضية، فهو كذلك قد يختلف عن الأحكام الأخلاقية، ولا سيما عند أتباع المدرسة العقلية، فبينما تصدر هذه الأحكام عن مستويات أخلاقية معينة، نجد أنه يتعذر إصدار حكم مطلق من الناحية الجمالية بحيث تشمل جميع الأفراد، ولو أن المدرسة الاجتماعية جعلت من المجتمع مستوى تصدر منه لأحكام الجمالية بحيث أصبح قياس الظواهر الجمالية منوطا باستحسان المجتمع أو تقييدها لها.

ويبدو أن تعدد الأحكام الجمالية إنما يرجع إلى الاختلافات العديدة بين أذواق الناس وإلى تنوع اهتماماتهم. لنحاول إذن أن نفسر بعض الشيء (١) موقف المدرسة الاجتماعية إن هذا الحل الذى يسوقه الاجتماعيون يتضمن محاولة تعسفية لإلغاء الفروق الفردية واعتبار الذوق حصيلة للمجتمع وليس للأفراد، وقد انسأقت المدرسة الاجتماعية فى هذا التيار المعارض للزعة الفردية مع التيار الوضعى الذى ابتدعه « أوجست كومت » فى غضون القرن التاسع عشر. وقد حسب هؤلاء المعارضون للزعة الفردية أنهم بهذا يحترمون الأسلوب العلمى التجريبي، ولكن الحقيقة - كما سنرى - أن موقفهم هذا ينطوى على تنكر وخجافة للروح العلمية الحقة. وقد قطع الوضعيون وأتباع المدرسة الاجتماعية والتجريبيون على وجه العموم شوطا بعيدا فى تعرية الأحكام الجمالية من سماتها الفردية، فأجهدوا أنفسهم فى تقنين المقاييس المادية

(١) سنتعرض لهذا الموضوع بالتفصيل فى فصل قادم.

للظواهر الجمالية لكي يتيسر إخضاع هذه الظواهر لما تخضع له بالفعل ظواهر الطبيعة من مقاييس مادية . فمثلا يرجع بعضهم جمال الصورة أو الرسم أو التمثال إلى مقاييس مادية ، مثل درجات التلوين وأنواعه المختلفة والظلال والانعكاسات الضوئية والخطوط وطريقة ترتيب وموازنة مفردات الصورة أو الرسم ، وطريقة شغل الفراغات بوحدات الرسم ، وأيضا مثل الزاوية التي يؤثر الفنان أن يضع رسمه من ناحيتها . . . الخ .

وعلى العموم فإنه فيما يتعلق بهذا الموقف نجد أن هؤلاء الموضوعيين التجريبيين يضعون في المقام الأول تآلف الألوان وانسجامها وتعبيرها عن ما هو مشاهد في الطبيعة مباشرة . ومما تجدر الإشارة إليه أن فريقا من هؤلاء أو من تأثر بهم ممن يرون إمكان إصدار أحكام جمالية على غير أعمال الفن ، أى على مشاهد الطبيعة والكائنات الحية ، يتصدون لإصدار أحكام جمالية على الأجسام الانسانية والحيوانية ، فتراهم يخضعون الجسم الحي لمقاييس مترية للطول والعرض والخصر والبدر والوزن وأجزاء الجسم الأخرى ، أى أنهم يكتفون بقياس المظاهر الخارجية للجسم الإنساني فقط ، ثم يستخرجون متوسطات هذه المقاييس ويرصدون هذه المتوسطات النهائية لكي تصبح مقاييس نهائية للجمال الحي .

ولعلنا نلاحظ بهذا الصدد أن هؤلاء جميعا غفلوا عن أن الإنسان كائن حي مركب من نفس وجسم ، وأن هذه المقاييس التي يجهدون أنفسهم في وضعها وتطبيقها - مهما بلغت درجة عالية من الدقة - فإنها ان تنطبق إلا على الجسم وحده ولن تقيس سوى مظاهره البادية أمامنا ، وهي بهذا لن تنفذ إلى النفس وإلى لونها الخاص ، ذلك اللون النفسي الذي يحس به الفنان ويستمد منه وحيه ، فيما أبدعه من آثار فنية ، وكذلك يحس به المتذوق لهذا الأثر فيجابوب معه نفسيا سواء كان هذا التجاوب راجعا إلى الصورة نفسها كموضوع أو إلى مثيره

الصوره في نفس المتذوق من ذكريات تتعلق به، فتدخل كعامل في تكوين الحكم الجمالي، ولو أنه لا يعتبر عاملاً جمالياً نقياً . غير أن قسماً كبيراً من الروعة والتقدير والإعجاب بالأثر الفني قد يرجع إلى وقائع وذكريات في حياة المشاهد المتذوق، تثيرها الصورة الماثلة أمامه كما سبق أن ذكرنا . ولنضرب لذلك مثلاً خالداً ، فإنه يقال إن المشاهد للجو كندا وهو في حال المرح والسعادة يحس بأن الصورة تبسم له وأنها سعيدة هائلة ، وإذا رجع يوماً آخر لمشاهدتها وكان على عكس حاله الأول ، حزينا متألماً فإنه يرى نفس الصورة وهي في حال الابتئاس والحزن . والواقع أن التقدير الجمالي القائم على تداعي المعاني والذكريات وحدها لا يكون تقديراً من النوع الأول ، إذ أن التقدير الجمالي الذي يقترب من الحدس الخالق للفنان، إنما يتجرد صاحبه من تداعي هذه المعاني، واثنيال ذكرياته الخاصة بحياته هو . وسنرى - بصدد الموسيقى وتذوقها - كيف أن التذوق الحقيقي للموسيقى يكاد ينخلو من تداعي الذكريات . فعند سماعنا للحن موسيقى ما ، لا تلبث أن تستهويننا - عند البداية - ذكرياتنا الخاصة ، وسرعان ما ننساق إلى الحكم بالجمال على هذا اللحن ، لما يثيره من لواعج النفس وشجونها ، ولما يتطوى عليه من جل موسيقية تنسجم مع لوتنا النفسى . ومع هذا فإن التقدير الجمالي الحق ، هو الذى ينصب مباشرة على اللحن الموسيقى ويرصد انسجامه الذاتى ويتماس مع موضوعه، سواء كان قصيداً أسيمفونياً أو موسيقى وصفية أو رواية يعبر عنها المؤلف بالموسيقى ( كما هو الحال فى الأوبرا إذ هى موضوع متكامل من حيث التأليف الموسيقى ) ... وإذن فالعامل النفسى وهو عامل داخلى لا يخضع للمقاييس الكمية كما يقول برجسون ، هذا العامل الداخلى هو أساس الحكم الجمالى لأن

ثمة رابطة وثيقة بين الفنان والأثر الذى أنتجه بما فى ذلك اللحظة النفسية للفنان وللمشاهد المتذوق لهذا الأثر . وعلى هذا فمحاولات المدرسة التجريبية والاجتماعية وكذلك مدرسة علم النفس التجريبي لم يكتب لها النجاح لأنها تجاهلت جميعا العنصر الفردى الذى لن يقوم بدونه أى حكم جمالى رشيد. وإذا كان بعض من تصدوا للدراسات الفنية قد ينجحون فى وضع مقاييس عامة لبعض الظواهر الفنية - وهذا ما يسمى بالموقف الأكاديمى فى الفن - فانه سرعان ما تلوح ثورة أو ثورات فى الأفق تعصف بأسس هذا الموقف الأكاديمى الذى يظل أصحابه يتشبثون به إلى أن تجبرهم الثورة الفنية على قبول مواصفاتها وحين ذلك تشكل هذه المواصفات الثورية موقفا أكاديميا جديدا فى الفن ، ولا يلبث هذا الموقف الأكاديمى الجديد أن يواجه بثورة فنية جديدة فيجبر على قبول مفاهيمها ويتعدل وهكذا . . . ويلاحظ - كما يقول برجسون - أن هؤلاء الذين يخضعون للظواهر الفنية والحيوية للمقاييس العامة ، قد أخفقوا فى إدراك الذبذبات الحية للعمل الفنى فى وحدته واتساقه وحيويته الدافقة، لأن كل موضوع فنى يحتفظ بلون خاص وصبغة مميزة ، وطابع فريد ، إذا كان عملا فنيا خالصا وحييا. وتقدير هذه الحيوية إنما يرجع إلى مدى ارتباط هذا العمل وتداخله مع العامل النفسى الفردى .

### الحق والجمال

وإذا كان صدق التعبير هو السمة الظاهرة فى العمل الفنى ، وهى التى تسمح بأن ننته بالجمال ، فان الشيء يخلو من الجمال إذا خلا من الصدق ، وليس معنى هذا أن الصدق فى ميدان الفن مطابق للصواب فى ميدان البحث عما هو حق ، إذ الصدق فى ميدان التعبير الفنى متعلق بالوجدان وليس بالعقل ، ومعنى (الجمال م - ٦)

ذلك أن صدق الأشياء الجميلة هو في تعبيرها القوى المخلص عن المشاعر الجميلة .  
فيليس الجمال هو الحق المنطقي أو الفلسفي أو العلمي ، ولكنه الحقيقة منظور  
إليها من ناحية الوجدان والشعور .

### الخير والجمال : (١)

وليس الجمال خيرا أو منفعة ، ولو أن أفلاطون كما يتا يطابق بين الجمال  
بالذات والخير بالذات ، فقد تتعارض الظاهرة الجمالية مع الخير الذي تعارف عليه  
الناس - كما نجد ذلك عند أتباع مدرسة الفن للفن ، ومن ثمت فلا يمكن وصف  
الأثر الفني بالقبیح إذا ما تعارض مع مفهوم الخير .

**والخلاصة :** أن اختلاف الأفراد في مجال التذوق الفني يجعل من الصعب  
تعريف الجمال ، ومع هذا فانه يلوح أن بين الأشياء الجميلة طابعا مشتركا  
وصفة خاصة تجعلها جميلة ، ويرجع اختلاف أذواق الناس إلى جملة أسباب  
سنتناولها بالدراسة في الفصول القادمة ، غير أنه يجدر بنا أن نشير إجمالا إلى  
بعض هذه الأسباب ونحن بصدد الكلام عن معنى التقدير الجمالي . فقد  
يكون الاختلاف راجعا إلى التربية أو البيئة بمعناها الواسع ، أو إلى تأثير  
ماضى كل منا في الحكم على جمال الأشياء ، حينما تتدخل ذكرياتنا في عملية التقدير  
الجمالي . وقد يرجع اختلاف الأحكام الجمالية إلى أن الناس يخلطون دائما  
بين الجمال وصفات أخرى ، فهم يظنون أن الشيء الجميل يجب أن يكون  
نافعا ومفيدا ، والواقع أن الجمال لا يقترب بالمنفعة مطلقا ، وإنما يتصادف  
أن يكون الشيء الجميل نافعا ، ولكن تحقيقه لمنفعة ما ، لا مدخل له في  
نعتة بالجمال .

(١) سنتناول هذا الموضوع بالدراسة المستفيضة في فصل قادم من الكتاب .

وكذلك يجب التمييز بين صفة الجمال في الشيء وصفة الإمتاع أو الملاءمة فيه ، كما أنه يتعين ألا نخلط بين الجمال والجاذبية الجنسية ، فكثيرا ما نحكم على المرأة بالجمال لأنها تمتلئ أنوثة وجاذبية جنسية ، فيقع التقدير الجمالي تحت وطأة الشعور الجنسي، ولو أن فرويد - كما سنرى - سيقول بهذا التفسير .

وأخيرا فاننا قد نحكم على الشيء بالجمال لأنه جديد أو غريب لم نعهده من قبل ، إذ أن الألفة قد تنقص من تقديرنا لجمال الأشياء. والأمر الذي لامرأ فيه هو أنه رغم أننا نوجه النظر إلى الاحتراس من الخلط بين صفة الجمال في الشيء والصفات الأخرى المتعلقة به ، إلا أننا كثيرا مانعجز عن فصل هذه الصفات فتدخل في تقديرنا لجمال الشيء ، ويكون ذلك داعيا إلى التشتت الكبير في اختلاف أذواق الناس . وكلما استطاع المتذوق استبعاد أكبر عدد من الصفات التي تتداخل مع صفة الجمال في الشيء كلما ازداد اقترابه من إدراك الطابع الجمالي في الشيء الجميل .

على أن تذوق الجمال في حقيقة أمره عملية نفسية وجدانية، ولكنها مرتبطة أشد الارتباط بالموضوع القادر على أن يث فينا هذا التوجد، فالتقييم الجمالي إذن إن هو إلا تعبير عن علاقه تعاطف بيننا وبين الأشياء التي تستحوذ على مشاعرنا بماركب فيها من سمات جمالية تجرنا إلى إصدار حكمنا عليها بالجمال. فالجهد الجمالي ليس سوى إدراك المرء لحالات نفسه مجسمة في أشياء محسوسة. وكل إدراك للجمال إنما هو تعبير عن هذا الإحساس<sup>(١)</sup> أي عن دلالة الصورة

---

(١) فلسفة الجمال - تأليف جاريت - الفصل السادس (الجمال والتعبير)



على الإحساس، فيصبح للصورة الجمالية محتوى ومضمونا، يشارك المتذوق في تكوينه من ناحية الانفعال العاطفي المصاحب للإحساس بالجمال، وأيضاً من ناحية التعامل وتجاوبه مع ما أضفاه الفنان المبدع للصورة من ثراء وألوان عليها، وما يخلعه عليها كذلك من إيديولوجيته أى من أفكاره وآرائه وتقاليده عصره ونظمه السياسية والاجتماعية، وكذلك ما يمنحه للأثر الفني من تقنية بارعة أو سمة أو تقليد خاص بمدرسة فنية معينة .

## الفصل الثالث

### حقيقة التجربة الجمالية

لقد اتضح لنا مما سبق كيف أن العملية الجمالية التي تسبق الحكم الجمالي عملية معقدة ، إذ يشترك فيها أكثر من طرف واحد ، وتتداخل فيها عوامل مختلفة .

وليس هناك من شك في أنها « تجربة » من حيث أنها ليست تجريدا لمعنى مستمد من الواقع ، وكذلك فهي ليست نوعا من الاستدلال المنطقي القائم على التأمل العقلي الخالص ، بل هي ضرب من الممارسة الوجدانية الفعلية ومشاركة إيجابية تلتقي فيها آثار حسية وغير حسية لأطراف متعددة .

وإذا أردنا أن نفهم حقيقة هذه التجربة فانه يتعين علينا أن نتناول بالتحليل مضمون الذوق العام أو الشعور العام ، فتساءل أولا عما يعنيه الرجل العادى حينما يصف شيئا ما بالجمال ؟

إذا حللنا الحكم الجمالي لهذا الشخص ، فسوف لا نرى فيه تميزا بين ماهو جميل وماهو نافع ، وكذلك بين ماهو جميل وماهو لذيذ أو مريح أو لطيف أو نبيل أو خير . وكل هذه المعانى يرتبط كلها أو بعضها بمفهوم الجمال عند الرجل العادى ، بحيث يتعذر أن نجد معنى الجمال لديه مبرءا منها . بل إن الكثير من هذه المعانى يتداخل بالفعل في الأحكام الجمالية للمثقفين أو لذوى الأذواق المرفهة ، فقد يكون الشيء لديهم جميلا ونافعا معا ، أو قد يكون جميلا ولطيفا أو لذيذاً أو مريحا للأعصاب فى نفس الوقت .

وقد ينطوى الشيء على صفتين أو أكثر من هذه الصفات بالإضافة إلى نعتاله بالجمال . فقد نقول مثلا عن اللون الأخضر إنه لون جميل ، ونجد أنه في نفس الوقت لون مريع للأعصاب ، وكذلك نقول عن البطولة إنها جميلة وكذلك فإن البطولة نافعة فهي تدفع بالإنسان إلى المجد ، وقد تحمى ذمار الأمة أو الأسرة أو الأفراد ، وهي أيضا خير لأنها تتجه في الغالب إلى نصرته الخير على الشر ، إذ البطولة مقرونة في الغالب بالشرف والنبيل .

وإذن فنحن نرى أنه على الرغم من أن الشيء الجميل قد تكون له صفات أخرى مضافة إلى معنى الجمال ، وأنه قد يمكن بسهولة أن نميز بالتجربة الواعية بين معنى الجمال في هذه الأشياء وما يضاف إليه من صفات أخرى غير جمالية ، غير أننا نجد - كما ذكرنا - أن الرجل العادي تتداخل لديه هذه المعاني المتضاربة في إدراكه لمعنى الجمال ، فالشيء جميل في نظره إذا حقق منفعة ما ، وبذلك ترتبط لديه المنفعة بالجمال . بينما قد يرى صاحب الذوق الجمالي - أي المثقف تثقيفا جماليا - القبح كل القبح في شيء نافع ، وقد يرى الجمال فيما هو غير نافع ، وإذن فهناك خاصية تعلو على كل الخصائص في أي شيء أو أثر فني يكون موضوعا جماليا ، هذه الخاصية هي كونه جميلا ، ولكننا لا نستطيع التخلص بسهولة من ضغط الخصائص الأخرى غير الجمالية في الشيء موضوع الحكم .

ولهذا فإن الفرد الذي يغلب صفة الجمال على الصفات الأخرى في حكمه على الزهور مثلا ، إنما يعد - من حيث سلامة التذوق - في درجة أسمى من الأفراد العاديين من الناس ، الذين لا تزال الإحساسات الجمالية متبلدة لديهم ، ولهذا فهم

يخلطون بين الإحساس بالجمال وبين المعانى المختلفة المصاحبة له، وقد لا يكون ذلك عن عمد، أى بقصد تغليب المنفعة أو غيرها من الصفات على الإحساس بالجمال تغليباً يبدو فيه تدخل الإرادة المتعمد الملاحظ ، بل إنه قد يكون مجرد إغفال - غير إرادى - لنواحي الجمال فى الأشياء ، نظراً لخمود الإحساس بالجمال لدى هذا الصنف من الناس .

فمعنى « جميل » إذن يتميز عن معانى القيم الأخرى عند المؤهلين لتذوق خاصية الجمال أى من هم على ثقافة فنية . ولسنا نشير بهذا إلى استعداد فطرى بل هو استعداد أساسه التعليم والتدريب والتربية الفنية . وإذن فصفة الجمال صفة فريدة لا تتعلق بأى صفة أخرى مما أوردنا . فقد يتبدى الجمال مثلاً فى أثر فنى محرم دينياً أو مستهجن من الناحية الأخلاقية ، كأن يعرض المثال جسد امرأة عارية مبرزاً فيه ملامح الأنوثة الصارخة - كما هو الحال فى معظم تماثيل الفنان الفرنسى - رودان . وقد يحكم الأخلاقيون والاجتماعيون ورجال الدين بأن هذا التمثال العارى مشير لأخط الغرائز وفيه تعبير غير أخلاقى عن جسم المرأة ، الأمر الذى يجعل منه دعوة صارخة إلى الرذيلة أو إلى الفساد والانحيار الأخلاقى . ولكن الذوق الجمالى رغم هذا كله يحكم بأن هذا التمثال آية فى الجمال، ومع ذلك فإنا يجب أن نضع فى الاعتبار ألا تكون الغاية الأصلية من إنجاز هذا العمل الفنى هى مجرد إثارة الغريزة والمخالفة المتعمدة للسنن الأخلاقية والاجتماعية والدينية ، ولما كان من المتعذر الكشف بوضوح عن مثل هذه الاتجاهات، لهذا فإنا نشهد صراعاً دائماً بين الفن والدين والأخلاق. وقد أثر معظم

الننانين في العصور الوسطى وفي عصر النهضة ، أن يعيشوا في كنف الكنيسة مسترضين لها ، ولذلك فقد جاءت أعمالهم القيمة صورا وتماثيل تبين أنجاد المسيحية ومواقفها وشخصياتها المختلفة .

### السمات الغير الجمالية :

وبعد أن أجمالنا الكلام عن الصفات الغير الجمالية التي تتداخل مع معنى الجمال في الموضوع الجمالي ، نعود فنتناولها بالتفصيل ؛ فنبحث في صلة الجمال بالشعور بالارتياح ، ثم علاقته بالمنفعة العملية .

١ - ومن الناحية الأولى نجد أن الشيء قد يكون جميلا في نظر البعض ولكنه يبدو غير مريح للأعصاب، أى لا يبعث على الارتياح، وذلك كموسيقى الجاز وهي نوع من الموسيقى تستخدم في أدائها آلات ذات رنين عال، وتتخذ ألحانها طابع الحماس الدافق وهي تتضمن مقاطع قصيرة مثيرة تمتزج عند عزفها بأصوات عالية متداخلة، وكأنها طبول تدق في عنف وتلاحق سريع في مجال واسع مترامى الأطراف وسط قبيلة في غابة استوائية، ويقال بالفعل إن موطنها الأصلي هو جنوب أفريقيا. وإذن فالمنبع الأول لموسيقى الجاز هو الفن الزنجي الافريقي . ويبدو أن هذا النوع من الموسيقى الصاخب قد أصبح مفضلا في الولايات المتحدة ، بينما نرى الجزء الجنوبي من العالم الجديد، وقد طغت عليه ألوان من الموسيقى ذات طابع اسباني . وقد طغت على غربي أوروبا موسيقى الجاز وبدأت تكتسح العالم كله ، مع أنها موسيقى مجهدة للأعصاب تطغى على الحواس، ويكاد المرء يتبعها حتى يحس بارهاق شديد من عنف الإيقاع وتتابع الدقات القصيرة ذات الرنين الضخم المستعير الذي يكون له أثره العصبي على

الراقصين على هذا النغم . وإذن فهي نوع من الموسيقى التي لا يمكن أن توصف بأنها مريحة ومع ذلك فهي جميلة بالنسبة لمن يتعشقها .

وقد يرد الناعتون لهذا اللون من موسيقى الجاز بالجمال ، على الذين يقولون بأنها موسيقى غير مريحة ، بأن ذلك غير صحيح إذ أنها حينما تعبر عن التوتر العصبي والإجهاد المريع الذي يلقاه الإنسان في حياته اليومية في هذا العصر فإنها تكون بمثابة أداة تنفيس وترويح عن المكثوبين الذين يستمعون إليها ، ويصل أحدهم إلى مستوى عنفها وسرعتها نفسيا ، في هذه اللحظة يبدأ المستمع أو الراقص في تفريغ شحنة من التوتر النفسي ، والإجهاد العصبي ، ولهذا فإن الراقص أو المتذوق لهذا النوع من الموسيقى يعود بعد شوط من الممارسة إلى راحة الأعصاب وهدوء البال .

ونحن إذا قارنا بين حالة المستمع إلى قطعة من موسيقى الجاز وحالة المستمع إلى عمل موسيقى كلاسيكي سيمفوني .

فاننا نلاحظ في الحالة الأولى أن المستمع يتابع اللحن متابعه جسدية وترتفع لديه بالتدريج درجة التوتر والشعور بالمجهود العضلي ، كلما طال زمن الاستماع ، وهو في أثناء ذلك يوقف مجرى تفكيره وتأمله ويطلق العنان لغرائزه وأحاسيسه .

أما في الحالة الثانية فإن الاستماع للموسيقى ، إما أن يكون سطحيًا أو عميقًا ، أما الاستماع السطحي فهو إما أن يولد الطرب أو يشير النفور لطول القطعة وعدم فهمها . والمستمع في هذه الحالة شخص لم يتدرب على السماع للموسيقى وتذوق الألحان ، فهو لا يزال يدرج في أول مراحل التعليم للموسيقى .

أما المستمع السطحي من النوع الثاني ، فإن الموسيقى تولد في نفسه تيارات بعيدة الغور تتعلق به هو وبلا شعور وبذكرياته ، فيستغرق في تأملات أو في أحلام اليقظة ، ويصبح كما لو كانت أذناه لا تسمعان أى لحن موسيقى فيبدو وكأنه مدهول أو في شغل عما يتردد على مسامعه ، والحق أنه مشغول بمتابعة خبايا نفسه وموضوعات أحلامه .

أما الاستماع الموسيقي العميق فإنه لا يحصل إلا بعد تدريب طويل ومعاينة لاستماع الموسيقى . ويصبح الشخص بعد هذا التدريب مستمعا حقيقيا للموسيقى . إذ أنه حين يستمع إلى اللحن لا يسرع خياله فينتجه إلى حياته الشعورية أو اللاشعورية ، بل ينتجه بنفسه ومشاعره إلى موضوع اللحن الموسيقي نفسه فيتابعه متابعة يقظة عن كשב ، حيث يقوم الذهن بعملية تحليل متتابع وسريع لوحدات اللحن ، ويعمل على ترجمتها ترجمة واقعية ، لأن هذه الوحدات تشكل في مجموعها رموزا لقصة حيوية أو لأسطورة سجلها المؤلف الموسيقي تماما كما يكتب الأديب رواية مثلا . ولنضرب لذلك مثلا : ففي « بحيرة البجع » لتشايفكوفسكى : نجد قصة حب مصاغة في قالب أسطوري : أمير يحب فتاة فتسحر على هيئة بجعة ، فيقضي الأمير ردا طويلا من الوقت يبحث في البحيرة عن حبيبته بين البجع ..... والمؤلف الموسيقي يبرع في تصوير هذه القصة بالموسيقى ، وفي تصوير حياة البجع وانتقاله بين اليابسة والماء ، ثم أصوات حركات البجع على سطح الماء ، وكذلك أصوات حركات الأمير وغوصه وبحته المجهد عن حبيبته « البجعة » كل هذا نستطيع أن نلاحظه في هذه

السيمفونية الرائعة ، ونستطيع أن نفسره ونحيط به أثناء سماعنا للحن. وبالطبع نحن نحتاج إلى ثقافة موسيقية واسعة لفهم هذا اللون من القصيد السمفوني .

وتمت مثل آخر : أراد فيردى أن يصور مأساة الإنسان مع القدر فألف قطعة موسيقية عنوانها « القدر » ، عرض فيها بالحن الموسيقى قصة الإنسان مع القدر . كيف يقف الإنسان أمام القدر عاجزا لا يستطيع الدفاع عن نفسه. وكيف يبدأ القدر فيكون رحما متعاطفا تعبر عنه ألحان هادئة رقيقة كأنه ينبوع مائي رقيق دافئ يتمشى ولو ظاهريا مع آمال المرء وحاجاته ، فما أن يأنس إليه المرء ويضع آماله وأهدافه بين يديه حتى نراه يأخذ في الثورة ، فيرغى ويزبد ، ويبطش ويدمر ، وتستمع إلى اللحن الموسيقى وهو يصور هذا الرعد وتلك القسوة وهذا البطش وكأنها جلاميد من الصخر تندفع من فوهة بركان وتتساقط على الإنسان الذي يسكن في سفح البركان فتبطش به وتقضى عليه ، ثم يعود اللحن ثانية إلى سيرته الأولى كما يعود البركان إلى هدوئه بعد ثورته الجامحة ويبدأ في التستر وفي ترويض الناس ومداعبتهم والتقدم والتأخر إلى أن يصل مرة ثانية إلى درجة القسوة ، وهكذا يستمر لحن « فردى » في تصويره لموضوع قصة الإنسان مع القدر .

ومن هنا نرى أنه بينما تدفع الموسيقى الكلاسيك النفس إلى التأمل والاستغراق في موضوع القطعة الموسيقية ، نرى أن موسيقى الجاز وكأنها تدق النفس دقا عنيفا يستحيل معه على الشعور أن يتابع انسجام اللحن متابعة جمالية وذلك بتأثير الإجهاد العصبي الذي يصيب المستمع .

ومن هنا يتبين لنا كيف أنه من الممكن أن يكون ما هو غير مريح - كموسيقى



الجاز - جميلا عند طائفة من المتذوقين . وإذا استطعنا أن نضع حدا فاصلا بين « المريح » و « الجميل » فأننا نكون قد قطعنا شوطا بعيدا في تفهم معنى الجمال ، إذ أن غالبية الناس لا يزالون يصفون الجمال بأنه خاصة في الأشياء من شأنها إراحة الأعصاب ، فجمال الطبيعة عند كثير من الناس يرجع إلى أنها تريح الأعصاب حين يخرج المرء للنزهة بين أحضانها .

### ب - علاقه الجمال بالمنفعة :

وإذا نظرنا إلى الجمال من زاوية المنفعة العملية ، فأننا نجد موقفين متميزين بهذا الصدد :-

١ - الموقف الاول . ويرى أصحابه أن المنفعة أساس التقدير الجمالي ، وأننا نحكم على الشيء بأنه جميل لأنه نافع . ولكتنا نعتقد أن هذا الرأي لا يقوم على أساس صحيح .

٢ - أما أصحاب الموقف الثاني فهم يرون أنه يجب التمييز بين صفة الجمال وبين المنفعة ، فقد يكون الشيء غير نافع ومع ذلك فهو جميل كالعشب السام مثلا ، فانه يصل إلى حد الإضرار والفتك بالماشية وبالناس ، ولكنك مع هذا تعجب من شكل أزهاره وتحس بجمال منظره رغم عدم نفعه بل مع تحقق ضرره ، وأيضا مثل الحية الرقطاء التي نصف جلدتها بالجمال ، ومع ذلك فان الحية في ذاتها مخيفة وضارة ، وعلى الرغم من ذلك فأننا نحكم عليها بالجمال ، وإذن فصفة الجمال لا تتعلق بأية صفة أخرى وذلك لأننا ننظر إليها في ذاتها ولذاتها ، ومن ثم فان القيمة الجمالية تتعين لذاتها - لا لتأثيرها ، كما هو الحال

بالنسبة للقيم الأخلاقية أو الدينية أو الاقتصادية .. الخ .

ونحن في الواقع لا نصف الفن الجميل بالصواب أو الخطأ، وكل ما يمكن وصفه به من هذه الناحية هو أنه سلوك فني أو تعبير صادق أو غير صادق من ناحية الفنان . ولهذا فأننا يجب أن نؤكد بطريقه حاسمة الاتصال بين القيمة الجمالية والأخلاق ، ذلك لأن الفن الجميل لا يمكن أن يوضع تحت رقابة أصحاب المثل والفضائل الأخلاقية فلا صلة أصلا بين الأخلاق والفن ، <sup>(١)</sup> إذ ليس الفن في حد ذاته موضوع استحسان أو استهجان خلقى ، وقد يحدث أن يوجه الفن وجهة أخلاقية فيدعو إلى الفضيلة ويحض عليها ، وينفر من الرذيلة ، ولكن هذه الغاية الأخلاقية ليست أصلا مشتقة من طبيعة الفن ؛ وكذلك فقد يوجه الفن إلى غاية سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية كما هو الحال في الفنون التي تستغل في وسائل الدعاية وكسب الأنصار وترويج السلع وتوطيد دعائم النظم السياسية والاجتماعية وما إلى ذلك من الوسائل التي تستخدم الفن الجميل أداة لها . فهذه الاتجاهات جميعا ليست متصلة بالفن :

The works of Art cannot be approuved by the good intentions of the artist , or by the moral improvement they affect on us. Beauty makes its appeal to us for its owu sake

إن أعمال الفن لا يمكن أن تكون موضوع استحسان خلقى أو تعبير عن النوى الخلقية الحميدة للفنان . إن الجمال يفرض نفسه علينا لذاته وبذاته .  
والخلاصة أنه ليس ثمة ارتباط ضرورى بين الحق والخير والجمال، ولو انها قد

---

(١) سنتناول موضوع « أخلاقية الفن أو الجمال » بالتفصيل في فصل قادم .

تتداخل فيما بينها، إلا أن كلامها يبقى له مفهومه الخاص. وقد نجد صراعا واضحا في حياتنا بين كل من الاتجاه الجمالي والاتجاه الأخلاقي والاتجاه إلى الحق ، وتميز شخصية كل فرد منا إما بحفظه للتوازن بين هذه الاتجاهات الثلاث ، وإما بأن يتفرد بشخصية يغلب عليها لون واحد مسيطر من هذه الألوان الثلاث بحيث يخضع له اللونان الآخران .

## الفصل الرابع

### التجربة الحدسية ومضمونها

إذا تناولنا أى قصيدة شعرية بالدراسة فأننا نجد فيها عنصرين رئيسيين<sup>(١)</sup> :

**أولهما :** صورة شعرية وهى التى تكون موضوع الخلق الفنى ، ونستطيع أن نسميها بالرؤيا الجمالية .

**ثانيهما :** وهى تلك الانفعالات الخاصة التى تصاحب الصور الشعرية وتحببها وهى كالحامل الشعورى للرؤيا الجمالية .

وحيثما نقرأ القصيدة الشعرية أو نهمس بها أو نردد تقاعيلها فى صورة ألحان نفسية داخلية أو نستمع إلى إلحائها ، فأننا نحس بانفعالات أخرى مختلفة تتخللها سير وحوادث وشخصيات تنساب فى نفوسنا وتتعلق بنا أكثر من اتصالها بالقصيدة الشعرية نفسها، وإذن فهناك إلى جوار الصور الشعرية الأصلية التى هى موضوع الخلق الفنى ، صيغ انفعالية تصاحب هذه الصور، وهناك أيضا محتوى لهذه الصيغ الانفعالية ، وهو مشتق من تجاربنا ومتعلق بذكرياتنا، ولا علاقة له أصلا بالشاعر الذى وضع القصيدة أو بالبطل موضوع هذه القصيدة . إنما هى صنوف من ( تداعى المعانى ) تسرع إلى خيالنا من خلال الانفعالات المصاحبة لتأمل الصور الشعرية، ويصحب هذه الانفعالات المرتبطة بتداعى المعانى نوع من الوجد والميل الشديد إلى العزلة والشعور بالرقعة المتزايدة

والإحساس بالتقوى الساذجة ، كل هذه المشاعر المختلفة تتماكنا حينما نستمع أو نقرأ قصيدة شعرية صادقة التعبير قوية الأداء .

وهذان العاملان ، أعنى الصور الشعرية والانتفاعات الشخصية ، لا يمكن أن ينفصل أحدهما عن الآخر على أى نحو من الأنحاء ؛ وقد تتحول المشاعر إلى صور فتصبح الصور مركبة ، وبذلك تكون المشاعر ذاتها متأملة لأن هذه الصور هى موضوع التأمل ، أى أنه إذا ما تحولت المشاعر إلى أشباه من الصور ، فإنها تصبح كما قلنا موضوعا للتأمل ؛ ويكون بذلك قد تسامت إلى مرتبة الصور . ونقصد من هذا القول أن هناك مركبا لا انفصال له فى العمل الفنى أوفى القصيدة الشعرية . وهذا المركب يتألف من الصور والمشاعر والانتفاعات ؛ ولهذا فإن الشعر مثلا لا يمكن أن يكون مجرد ألفاظ مرصوفة أو مجموعة من المشاعر والانتفاعات فحسب ، ولا يمكن أيضا أن يكون الشعر حاملا لصور فحسب بل يجب أن يكون مجموعا من الاثنين . فهو إذن تركيب يثير فينا المشاعر نتيجة لتألف عنصرين ، صور + انتفاعات أو مشاعر . فلا يمكن القول إذن بأن الشعر هو ذلك التأمل للمشاعر وحدها هو الذى نسميه بالحدس الغنائى أو بالحدس الخالص الخالى من أى دلالة نقدية أو تأثرية تشير إلى المحتوى أو إلى الصور أو حتى إلى عديمها ؛ فالحدس الجمالى يتناول الحياة من ناحيتها الشعورية والصورية . وليس معنى تمسكنا بضرورة ارتباط صورة الأثر الفنى بالانتفاعات ، أن الحدس يتجه إلى الخارج لى ينفذ إلى ما يتعلق بالأثر الفنى من صور خارجية ؛ بل معنى هذا أن الحدس للأثر الفنى يكون فى لحظة انبعاثه هذه إلى الأثر ، مدركا له فى حيويته وفى جدته كما لو كان يراه بعين تنفذ من خلال عين الفنان .

والأمر الذى لا شك فيه أن ثمت فرقا واضحا بين كل من الحدس الجمالى

والحدس الفلسفي ، فالحدس الفلسفي قد يكون صواباً أو خطأ وقد ينصب على الوجود أو العدم ، أو الضرورة أو الاحتمال ، أما الحدس الجمالي فموضوعه القيمة الجمالية التي تتحدد عناصرها في ثلاث مترابط يرجع إلى الفنان والموضوع والمشاهد المتذوق .

ويتحدد إدراكنا للقيمة الجمالية بقدر تربيتنا الفنية وبقدر استبعادنا للعوامل الشخصية غير الجمالية المتعلقة بموضوع الحدس الجمالي . وليس معنى هذا أن العمل الفني أو القصيدة الشعرية لا تتضمن غير هذين العاملين اللذين أشرنا إليهما ، أعني الصور الفنية والانفعالات ، بل إن القصيدة أو العمل الفني قد تشتمل على حقائق تاريخية أو علمية ، ولكن هذه النواحي الأخرى لانهم الباحث الفني إلا بقدر ما تثيره في نفسه من انفعالات وصور .

فمثلاً هذا البيت لبشار بن برد الذي يقول فيه :

( كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبها )

هذا البيت الذي يمدح به بشار الخليفة العباسي إثر غزوة قام بها ، يشير إلى تاريخ بعينه وإلى شخصية معينة ، وهو يعلمنا شيئاً في التاريخ ، أي يعرفنا بواقعة تاريخية هي انتصار الخليفة علي أعدائه ، وكل هذا لا يدخل تحت الحكم الجمالي ولا يهم الباحث الجمالي إلا بقدر ما يثيره هذا التاريخ وهذه الشخصية في أنفسنا من انفعالات ومشاعر تقديراً للبطولة والشجاعة التي وصف بها الشاعر الخليفة . وأهم شيء في هذا البيت بالإضافة إلى ما يثيره من انفعالات ، هو الصورة الشعرية الفريدة التي يضعها الشاعر تحت أنظارنا فكأنه يتصور أن سيوف المقاتلين التي تلمع من كثرة احتكاكها بعضها ببعض

الآخر في معترك الغبار التي تثيره حوافر الخيل ، يتخيل أو يتصور هذا الواقع ، فيرى كأنه ليل تنهاوى الكواكب فيه ، وهو يهدف من وراء إيراد هذه الصورة إلى إثارة إعجاب القارئ ببطولة جيش الخليفة التي تتساقط أمامه الجنود وكبار قواد العدو الذين هم كالنجوم الالامعة بالنسبة لجيش الأعداء ، ومع ذلك فهم يتساقطون من أثر شدة ضربات سيوف جيش الخليفة . وهذه الصورة الشعرية الرائعة هي التي تكون الموضوع الأساسي للحدث الجمالي مع حاملها الشعوري ، وليست المادة التاريخية التي ترددها القصيدة ذات أثر كبير في هذا التقويم الجمالي .

ومن ثم فإن الشعر العلمي كالنصفي ابن مالك ، تلك التي نظمت في حوالى ١٠٠٠ بيت متضمنة النحو العربي كله ، أمثال هذا الشعر لا يمكن أن يعد من الآثار الفنية التي يصح أن تكون موضوعا للدراسة الجمالية ...

وإذا كانت الصور الشعرية أو الفنية على وجه العموم هي محك التقويم الجمالي للأثر الفني ، فإن ذلك لا يعنى أن الصور هي الموضوع الخارجى أو أنها وحدها بالإضافة إلى الانفعالات - كما سبق أن ذكرنا - هي التي تتركب منها بنية الموضوع .

الواقع أن المادة تتدخل بصفة أساسية إلى جوار الصورة في الموضوع الجمالي . ولهذا فإنه يتعين علينا أن ندرس وحدة الموضوع الجمالي وخصائصه الفنية .

#### وحدة الموضوع الجمالية وخصائصه :

العمل الفني بوصفه موضوعا جماليا يتميز بأن له وحدة جمالية تجعل منه موضوعا حسيا يتصف بالتماسك والانسجام ، وكذلك فهو حاصل على وحدة

باطنية أو مدلول باطنى ، والوحدة المادية هي بنيته المكانية، أما وحدته الباطنية فهي بنيته الزمانية الروحية الحيوية بوصفه عملا إنسانيا حرا .

ونستطيع القول بطريقة أخرى ، إنه لابد في تكوين العمل الفنى من تدخل عناصرها ثلاثة هي : المادة والصورة موضوع الحدس الجمالى والتعبير .

### المادة .

أما من حيث المادة فاننا نرى أن كل فن يستأثر بمادة خاصة به كاللفظ والصوت والحركة والحجارة والمعادن، ولكن هذه المادة الخام لا تشكل من تلقاء نفسها محسوسا جميلا ، إذ أن الفنان هو الذى يتدخل ليحيل المادة الخام إلى مادة جمالية ، فهو يطوعها ويمجها وصفاءها الكامن ويترجم عن حقيقتها الباطنية وثرائها الحسى . وقد يبالغ بعض الفنانين فيظهرون قوة عضلاتهم الفنية في دراسة العنصر الجمالى للمادة بدون أن يتعرضوا لأى موضوع أو صورة فنية ، فيكتفون مثلا برسم خطوط أو زوايا مختلفة لتشريح ودراسة السمة الجمالية في المادة الخام قبل أن تدخل في غمار الموضوع . وهذا ما يعرف « باللاموضوعية » فى الفن .

وتطوع الفنان للمادة الخام ليس من قبيل التنظيم الهندسى ، كما توهم البعض مما يلاحظونه فى بعض أعمال ( الفن التجريبي ) ، بل إن «التنظيم الجمالى للمادة قد يعصف بالانظام والقواعد الهندسية لى يكشف عن حياة المادة وكنياتها الباطنة . فالمادة الخام إذن تخضع فى يد الفنان لعمليات منهجية ، منها : التكرار والترديد والتناظر والتماثل ، وهذه كلها عمليات تنظيم للعناصر التى تتألف منها حركتها الحيوية ، تلك التى تخضع عليها طابعا زمانيا تشيع فيه



الروح ، وما التنظيم على هذا النحو سوى عملية إبداعية ذات مهارة يتحول خلالها الساكن إلى متحرك والمكان إلى زمانى ، ولعلنا نلاحظ في بعض أعمال الفنان البريطاني المعاصر ( مور ) محاولات من هذا النوع يظهر فيها كيف أن المادة الخام تتطوى في ذاتها على ثراء عريض من الصور الكامنة فيها قبل أن تحمل أى صورة معينة ، وبمعنى آخر بقطع النظر عن أن ثمة موضوعا أو صورة توضع على هيئة رغبة أو مطلب يستبين تركيبه الفنى خلال الأداء أو التنفيذ .

### الصورة ( الموضوع ) :

وقد اعتاد الناس بالفعل أن يتحدثوا عن صورة أو موضوع للعمل الفنى ، والواقع أن العمل الفنى هو موضوع ذاته ، فالأسلوب الفنى والطاراز ، أى طريقة التنفيذ والأداء ، هى المقصودة لذاتها فى الإنتاج الفنى ، فليس الفن موجها لخدمة الموضوع أى أنه لا يتسم دائما بالضرورة « بالطابع التمثيلى » فقد لا يكثر للصورة أو للموضوع كما هو الحال فى الفن اللاموضوعى عند هنرى مور ومدرسته كما ذكرنا ، إذ يقتصر أتباع هذه المدرسة على التلاعب بالأشكال الهندسية وبالصور المجردة من المحتوى التعبيرى الذى يتعلق بموضوع معين ، محاولين التحلل من أسر الموضوع للتفرغ لتجويد العمل الفنى نفسه الذى هو محك القيمة الجمالية عندهم .

غير أن بعض الفنون لا يمكن أن يقوم بدون صورة أو موضوع كفن الرواية مثلا ، وإذا كان بعض الفنانين المعاصرين يعتبرون الموضوع مناسبة عارضة يلج منها الفنان إلى عالمه الخلاق وذريعة للمضى فى الإنتاج الفنى ، إلا أن

علماء النفس قد أثبتوا أن ثمة صلة تربط على الدوام بين الموضوعات التي يعيل إليها الفنان وبين عملية الإبداع الفني ، بحيث أن هذه الصلة تترجم عن ميول الفنان واتجاهه عبقريته . فليس من قبيل الصدفة البحتة مثلا أن يختار ومبراندت شخصية المسيح موضوعا لأكثر لوحاته ، أو يختار بيكاسو مدينة جورينكا الأسبانية موضوعا لرسمه أو أن يجعل رودان المرأة موضوعا لأكثر تماثيله . أو يتجه بودلير إلى مواضيع الرذيلة والانحلال في قصائده ، وأن يعيل بتهوفن في الغالب إلى صياغة الألحان التي تعبر عن جبروت القدر وسطوته وبطشه بالإنسان .

ولا بد إذن أن تكون هذه الموضوعات ذات أهمية حيوية أو دلالة واقعية عند الفنان وأنها تثير في نفسه انفعالات خاصة ، ومع ذلك فإنه حينما يتناولها ويتفاعل وجدانيا معها فإنه لا يقوم بمحاكاة الواقع أو الطبيعة ، فالفن ليس هو الواقع أو الطبيعة ولكنه التعبير الإنساني عنها ، وهو ذلك البعد الذي لا يتبدى إلا للحساسية الوجدانية ، والذي يغفله الجغرافي والطبيعي والمؤرخ حينما يعكفون على دراسة أبعاد الواقع وحوادثه ، كل دائرة اختصاصه ؛ ومع ذلك فهذا المجهول عند العلماء هو الذي يعبر عن حيوية الواقع وذبذبة حركته الباطنة فيتعين على الفنان أن يتعاطف معه وأن يحيله إلى تعبير .

#### التعبير :

فالتعبير هو الدلالة النفسية في العمل الفني ، وهو الذي يفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع ، وهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان في نموذجيه ، وهو السمة الإنسانية في العمل الفني التي يستطيع الفنان بواسطتها أن يتعادل وجدانيا

مع الموضوع ، وهو الرابطة الحية بين الفنان وإنتاجه ، وهو مركز إشعاع لعملية الخلق الفني والكيفية الفريدة التي تدمج العمل الفني بطابعها وتخلع عليه الوحدة والانسجام والتماك . وليس « التعبير » في الفن مجرد تأثير في نفسية المتذوق واستثارته وجدانيا ، بل هو لغة أصيلة تحمل نسقا فريدا أو طرازا فنيا لا يحاكي أبعاد الواقع الملموسة بل يكشف لنا عن بعده الوجداني .

فالفنان إذن إنسان خالق ينظم عالم مخلوقاته عن طريق مجموعة من الوسائط الجمالية الخاصة وفي مقدمتها جميعا واسطة « التعبير » .

## الفصل الخامس

### التذوق وتربية الذوق الجمالى

لا يمكن أن يقوم علم الجمال الذى يدرس الأحكام الجمالية الصادرة على الظواهر الجمالية بدون أن يكرس الباحثون فيه مجهوداتهم لدراسة العنصر الثالث من عناصر التجربة الجمالية<sup>(١)</sup> أى عنصر التذوق ، فحكمنا على الشيء بالجمال يعنى أننا قد نقذنا إلى باطنه وتذوقناه وحدث ضرب من التماس الوجدانى بيننا وبينه . وليس معنى هذا أن التذوق تجربة صوفية غامضة تتحدد فيها الذات مع الموضوع بل أن الذات - خلال لحظات التذوق - تتعاطف مع الموضوع لإدراك معناه والكشف عن ثرائه الفنى ومدى ما يتكشف فيه من اتحاد بين الشكل والمحتوى أى بين المادة والصورة .

ولعلنا نتساءل - ونحن بصدد مشكلة التذوق - عما إذا كانت دراسة الجمال دراسة نفسية للإبداع وللعبقرية فى الفن أم أنها دراسة نفسية للتذوق أو للاعجاب أو بمعنى أدق للحكم الجمالى .

ويرد الجماليون على هذا التساؤل بقولهم : إن الدراسة الجمالية تتضمن [ الناحيتين معا ، فالفنان المبدع للأثر الفنى وكذلك المتذوق لهذا الأثر ، كل منهما يمارس الدورين معا أى دور المبدع ودور المتذوق . فمن ناحية الفنان نجد أنه بعد أن يبدع الأثر الفنى يراجعه فيقف منه موقف المتذوق له والمصدر الحكم عليه .

---

(١) وقد سبق أن أشرنا فى موضع سابق الى ثلاثية التجربة الجمالية وعناصرها الثلاث وهى الفنان والموضوع والمشاهد المتذوق .

أما من ناحية المتذوق فإنه يصدر حكمه على العمل الفني ، وكذلك فإنه يضع نفسه موضع الفنان الذي أبدعه وكأنه يمتلك الأثر الفني ويتعاطف معه . وحقيقة الأمر أن المرء لا يتذوق العمل الفني إلا إذا كان « متأملا » « ومشاركا » في نفس الوقت ، أما التأمل وحده فلن يكون سوى نظرة سطحية ساذجة تقف عند الحدود الباردة لمناخ العمل الفني ، فلا تحتك بالجهد الخلاق الذي يكمن وراء ظاهر التعبير الفني .

فما هي إذن حقيقة التذوق الفني ؛ وما هي مواقفه إزاء الموضوع الجمالي ؟  
يشير علماء الجمال إلى مواقف أو خطوات متتالية أو متداخلة يميز بها المتذوق فيكتمل لديه الإحساس بجمال الموضوع وتذوقه . وقد أجمل باير<sup>(١)</sup> هذه المواقف فيما يلي :

١ - وأولها **التوقف** ؛ أي توقف مجزى الفكر العادي لمشول شيء غير مألوف أمام الذات .

٢ - **العزلة** ، ونعني بها استئثار الموضوع بكل انتباهنا بحيث يعزلنا عن العالم المحيط بنا ، ويجعلنا نحيا في داخله وننفصل عن العالم .

٣ - **إحساسنا** بأننا ماثلون أمام ظواهر لا جقائق ما ومن ثم فإن اهتمامنا ينسحب على شكل العمل الفني وأسلوب أدائه .

(١) راجع : زكريا إبراهيم : مشكلة الفن - ص ٢٥٠ وما بعدها .

راجع كذلك R. Bayer : Essais sur la Methode en Esthetique, 1953, p. 121.

وقد أجملنا في الفصل السابق مضمون هذه الخطوات ، ولكن الفضل يميز إلى باير في تحديثها بهذه الدقة العلمية المحمودة .

٤ - الموقف الحدسي ، وهو أن الموضوع المائل أمامنا ، يوقف عمليات البرهنة والاستدلال العقلي ويدفعنا إلى الحدس المباشر والعيان المماس ، فنميل إلى الموضوع أو نتفر منه .

٥ - الطابع العاطفي أو الوجداني : أن الموضوع الفني المائل أمامنا يثير فينا أحاسيس وانفعالات خالصة بسيطة .

٦ - التداعي : وقد تثير هذه الانفعالات ذكريات ماضية لنا فنشعر بالتأثر ، وإذا ما بالغنا في هذا الاتجاه بحيث أغفلنا الأثر الفني وانطلقنا في أحلام اليقظة متتبعين ذكرياتنا فاننا نتحرف عن موقف التذوق الفني الخالص وهذا ما يحدث غالبا لأكثر المستمعين للأعمال الموسيقية المتصلة بالعواطف .

٧ - التقمص الوجداني أو التوجد : وهو أن نضع أنفسنا موضع الأثر الفني فتحقق بيننا وبينه مشاركة وجدانية أو محاكاة باطنية ، وهذا هو الذي يجعل أنفسنا نشعر بالآلام أبطال المسرحية ويظهر على قسما وجوهنا ما يشير إلى تقمصنا لمواقف أبطالها ، وتوجدنا معها :

ونلخص هذه المواقف بأن نقول . إن المتذوق يبدأ بالسيطرة على الموضوع الجمالي ثم يستنير الموضوع أمامه تدريجيا وهنا تبدأ الذات في التراجع والتناحي عن إمتلاك الموضوع ، يأخذ الموضوع دوره في السيطرة على المتذوق فيتحقق نوع من التعاطف بينهما نتيجة للتقمص الوجداني ، فيكون على المتذوق أن ينصت إلى حديث الموضوع الجمالي على نحو ما ينطق به وجوده الحسي ودلالته المعنوية وشحنته الوجدانية ، ومعنى هذا أن المتذوق

في هذه الحالة قد نفذ إلى الكيفية الوجدانية للموضوع وأنه قد اقترب من الحدس الأصلي للفنان الذي ابتدع هذا الموضوع وعاش تجربته وأحس ذبذباته خلال الأداء ، ومع هذا فالحكم الجمالي مجرد شهادة على الموضوع فهمي لن تغير من طبيعته ، وليس العمل الفني كائنًا فينا ، ولكننا نحن الذين نحيا فيه .

وإذا كان الأمر كذلك فكيف تفسر هذه « الشهادة » إنها لن تكون « حيادية » مادمنّا نتعاطف مع الموضوع - ومن ثم فسيكون الحكم شخصيا وعلى هذا فسيكون لدينا عدد من الأحكام بقدر أعداد المتذوقين ! إن كان هذا يرد على هذا التساؤل بقوله إن الحكم الجمالي ولو أنه شخصي إلا أنه يتسم بالضرورة وبالأولية ، هاتان الصفتان اللتان تتيح له أن يكون موضوعيا ، والموضوعية هنا ليست كموضوعية الأحكام الطبيعية والرياضية بل تفسر على أن تمت إحساسا مشتركا بالجمال بين الناس يجعلهم يتفقون أو يكادوا على تقدير السمة الجمالية في الأثر الفني (١) .

ولكن موقف كانت هذا يشير إلى أولية الإحساس بالجمال وسبقه - على نحو ما - على التجربة ، مما يجعلنا ننزل إلى الخلافات المذهبية بين مدارس علم الجمال، ولهذا فأننا تفضل الكلام في هذا الموضوع عن التربية الجمالية أو تربية ملكة التذوق حتى يصل الأفراد إلى مستوى متقارب من الوعي الفني ، لا يسمح بوجود انحرافات متباعدة وصارخة وتشتت غير ملتئم في أحكامهم الجمالية .

(١) قد عالجتنا مشكلة « الموضوعية » في الأحكام الجمالية ، في موضع سابق .

### تربية الدوق الجمالى :

فالتربية الجمالية إذن ضرورية لإصدار حكم جمالى مطابق ، ويحسن أن نبدأ بها فى وقت مبكر، أى منذ مرحلة الطفولة حتى تتفتح ملكة الإحساس بالجمال (٢). لدى الطفل :

والواقع أن التفاوت الملاحظ بين الأفراد بصدد أحكامهم الجمالية وإن كان يستند إلى حد ما إلى تأثير قدراتهم الخاصة التى يمكن قياسها سيكولوجيا سواء كانت فطرية أو وراثية أو مكتسبة، إلا أنه قد تأكد لدى علماء التربية، أن قسما كبيرا من هذا التفاوت إنما يرجع إلى نقص فى التربية الجمالية ينسحب بدرجة أكبر على البيئة بمعناها الواسع.

فإذا عملنا باستمرار على تلافي هذا النقص ، باتاحة الفرصة لكل فرد فى الحصول على قسط وافر من التربية الجمالية بحيث يكون هذا المنهاج التربوى الجمالى مشتركا بين الجميع ، فهل يعنى هذا أننا سنصل إلى توحيد الأحكام الجمالية بين هؤلاء الأفراد الذين تلقوا منهمجا واحدا مشتركا فى التربية الجمالية.

الواقع أن الهدف من التربية الجمالية إنما يتحقق بالوصول إلى نوع من التقارب بين الأحكام الجمالية للأفراد بالنسبة لموضوع جمالى بعينه بحيث ينتفى التباين الصارح والتشتت المفرط بين هذه الأحكام، ومن ثم فإن التربية الجمالية لن تؤدي بنا أبدا إلى أحكام موحدة تماما بهذا الصدد ، مادام الأفراد يختلفون من حيث المزاج والشخصية والانفعالات وغير ذلك . فالفروق الفردية ستظل كما هى ،

---

(٢) ان السمع والبصر هما الحاستان الجاليتان اللتان يتعلق بهما الإحساس بالجمال وقد

تداخل الحواس الاخرى بينهما ولكن بدرجة أقل .



ويظهر أثر هذه الفروق في مدى إحساس الأفراد بالجمال أى في اختلاف درجات التذوق الجمالى .

وإذا كنا قد تكلمنا عن التربية الجمالية كوسيلة لإيقاظ الاحساس بالجمال عند الطفل فكيف يمكن لهذا الطفل أن يتوصل إلى الشعور بالجمال بنفسه وذلك بصدد موضوع جديد غير تلك الموضوعات التى كانت وسيلة للتربية الجمالية بالنسبة له ، ويكون الطفل قد تعود على وصفها بالجمال أو بالقبح بحسب توجيهات المربين .

#### ١ - الإسقاط أو الحذف التدريجى لكل ما هو قبيح :

إن الانتقال من أمثال هذه الموضوعات التى يتم تلقيها الطفل أحكاما عنها إلى موضوعات جديدة بالمرّة ، ومطالبة الطفل بإصدار أحكام عليها - قياسا على الأحكام السابقة ، هذا الانتقال هو الذى نتكلم عنه هنا وهو ثمرة التربية الجمالية . الحقيقة أن الطفل تتجمع لديه حصيلة من الأحكام الجمالية بفضل التربية الجمالية ، فتكون هذه الحصيلة الملقنة حافزا ومرشدا يدفعه إلى تلمس الجمال تلقائيا فى أى موضوع جديد يقابله دون حاجة إلى توجيه من معلم أو مرب ، ويتحدد هذا السلوك الجمالى فى طريقة أو منهج خاص وهو « الإسقاط التدريجى لكل ما هو قبيح » ، أى البدء باستبعاد ما هو أكثر قبحا ثم الصعود إلى ما هو متوسط القبح ثم إلى ما ينطوى على أدنى درجات القبح حتى نصل إلى خط الحياد بين ما هو قبيح وما هو جميل ، أى ذلك الشئ الذى نسميه بالعادى المألوف الذى لا لون له ، ولا يمكن أن يستثير إحساسنا بالجمال صعودا أو هبوطا . ويظل المتذوق مستمرا فى عملية الحذف حتى يستبين له الجمال فى موضوعات تتراوح فيها سماته بين المهبوط والصعود أى بين النقص والازدياد .

وحيث ذلك يحس بذبذبات الجمال تسرى في أعماق نفسه من خلال هذه الممارسة الفعلية الصاعدة ، ولا تلبث هذه الخبرات الجمالية المتراكمة تدريجيا أن تعمل على أن يتولد لديه معنى للجمال .

غير أن هذا المعنى لا يكون محددًا أو معينا كصفة جاهزة معدة للتطبيق بصدد كل الحالات ، وذلك لأنه ليس فكرة معقولة بل هو أقرب إلى الشعور والوجدان منه إلى طبيعة المعقول . وصفة اللاتعين التي تميزه هي التي تسمح له بأن يتعدل بصدد كل حكم جمالي ، بحيث يبدو كما لو كان حصيلة تجارب غير محدودة تتعلق بهامش الشعور في حالة انعدام الممارسة الجمالية ، وسرعان ما تنتقل من الهامش إلى البؤرة حينما نركز اهتمامنا على موضوع يراد أن تصدر عليه حكما جماليا . وهذا المعنى المشعور به هو المعيار الذاتي الذي يكون أساسا للحكم الجمالي ؛ وهو ليس كالمعيار المنطقي الذي يقيس الصواب والخطأ في الأحكام أو كالمعيار الأخلاقي الذي يقيس الخير والشر بل هو معيار من نوع آخر قد يقترب من المعيار الأخلاقي أو يشبهه من حيث نسبته ولكنه لن يقترب أبدا من المعيار المنطقي لأن هذا المعيار الأخير مطلق وغير نسبي .

#### نقد هذه الطريقة

يتضح لنا مما سبق أن اتباع هذا الأسلوب العكسي في التربية الجمالية - وهو الذي تشير به طريقة الإسقاط التدريجي لكل ما هو قبيح - لن يحقق الهدف المنشود من هذه التربية لأنه أسلوب جدلي معقد وشاق وغير عملي .

ولا أحسب أن الطفل يستطيع أن يطبقه بمفرده وبدون مساعدة من أحد، بل

أننا نستطيع أن نرد على أصحاب هذه الطريقة بقولنا: كيف نستطيع إسقاط ما هو قبيح - بدون إرشاد من أحد - إذا لم نكن نعرف بالعقل ومقدما ما هي سمات القبيح؟ إن هذا الأمر لن يتضح لنا إلا بالقياس إلى ما هو جميل، فكأنك يجب أن تبدأ بما هو جميل أولاً ثم تستبعد باستمرار ما يباينه حتى تصل إلى فهم حقيقة الجمال .  
ومما لا شك فيه أنه لا يمكن تحقيق نجاح كبير في مجال التربية الجمالية باستخدامنا لهذه الطريقة الصعبة، فضلاً عن أنها توقعنا فيما يشبه «الدور» المنطقي حيث يترتب إدراكنا لما هو قبيح على إدراكنا لما هو جميل والعكس .

## ٢ - طريقة تكرار المشول امام الموضوع

وتتلخص هذه الطريقة بأن نبدأ بالأشياء البسيطة التي اصطلح الناس - والأفراد العاديون منهم بصفة خاصة - على اعتبارها أشياء جميلة، وذلك فيما يشاهدونه من الصور والتماثيل وأعمدة القصور الفخمة والمساجد الأثرية والمعابد الدينية ، وكذلك أيضاً فيما يشاهدون من أعمال الفنانين الخالدين الذين اتفق الجميع على التسليم لهم بالبراعة والتجويد الفني .

والواقع أن تكرار مشاهدة الآثار الجميلة التي خلفها القدماء كالأشوريين والفراعنة واليونان والرومان . وكذلك الآثار الفنية في عصر النهضة كتلك التي أنتجها روفائيل وميخائيل أنجلو ، هذه الآثار التي تكشف عن سمات الروعة والجلال والجمال لا بد أن تحدث أثرها في إحساس الفرد العادي وخياله فلا يملك إلا أن يسلم إزاءها بما لها من روعة وجمال ، وذلك دون أن تكون لديه أي تربية جمالية سابقة وهذا يصدق أيضاً فيما يختص بالشعر والنثر ، فإن القارئ يستطيع أن يلمس بنفسه سمات الجمال في الإلياذة والأوديسا وفي

أشعار فرجيل والمتنبى والبحتري وأبي تمام إذا تكررت ممارسته لعملية القراءة الواعية للشعر والنثر على وجه العموم . ومع هذا فهو لن يصل إلى مستوى التقدير الجمالى المتكامل إلا بعد معاناة تجارب كثيرة مر هذا النوع تتعدل معها بالتدريج أحكامه الجمالية . ذلك أن مشاهدة هذه الأعمال الفنية ودراستها وقراءتها وإحكام النظر فيها بعمق ، هذا كله يتدرج بالحس الجمالى شيئاً فشيئاً فى سلم النضوج حتى يكتمل نموه لدى الفرد ، فيصل إلى مستوى التذوق السوى للجمال والحكم عليه .

يتضح لنا إذن أن الممارسة المتكررة لعملية التذوق، لها أثرها الكبير فى تربية الذوق الجمالى لدى الفرد : ولهذا كان من الضرورى أن نهيبىء للطفل منذ نعومة أظفاره بيئة جمالية تتيح له أن يلمس بنفسه مظاهر الجمال فى مكوناتها فيكشف عنها بالتدريج مع تقدم الزمن . فمثلاً يجب أن يحاط الطفل فى المنزل بأشياء تنطق بالجمال والبساطة من ناحية الشكل واللون والتنسيق ، وأن يتعود على سماع الموسيقى ومشاهدة لوحات الفن الجميل سواء على جدران المنزل أم فى المتاحف ، وأن يخرج للنزهة فى الأماكن التى تكتسى فيها الطبيعية بالروعة والجمال ، بل أن يراعى فى اختيار ملابسه ولعبه أن تكون على مستوى الذوق الجميل . إن هذه الأمور من مستلزمات التربية الجمالية للطفل وهى التى تساعد على تنمية إحساسه بالجمال ، فيصبح قادراً فيما بعد على إصدار أحكام جمالية سوية تقوم على إدراك متكامل لمعنى الجمال .

\* \* \*

لقد أشرنا إلى طريقتين من الطرق التى يمكن أن نتوصل بواسطتهما إلى

تكوين أحكام جمالية ناضجة ، يبقى بعد هذا أن نعرف الطريق الذى سلكه الباحثون فى ميدان علم الجمال لكي يصلوا إلى أحكام جمالية بطريقة علمية .

### ٣ - الطريقة المقارنة

هذه الطريقة يطبق فيها الباحثون أسلوب المقارنة بين الآثار الجميلة والمنتجات الفنية على ضوء مألديهم من مواقف جمالية أصولية ، فهم يلجأون عن طريق المقارنة إلى عملية تصنيف منهجية للأعمال الفنية المعروضة ، فيلحقون كلا منها بمدرسة معينة أو بموقف معين ، ثم يخضعون أعمال المدرسة الواحدة لدراسة مستوعبة تبدأ باستعراض أساليب الصنعة ( التكنولوجية ) المتعارف عليها ، ثم هى تنتهى حتماً إلى تكوين حكم ذاتى للباحث على ما عاينه من أعمال فنية ، ولكنه حكم تفتى منه العفوية والعشوائية الغير المبينة على الدراسة والمقارنة .

وكان الباحث الجمالى يحاول استثارة جوانب العمل الفنى بما يسلطه عليه من أضواء النظريات الجمالية ، حتى يمكن له فى النهاية من أن يتوجد مع هذا العمل وأن يحيا معه تجربة جمالية شخصية .

ولكننا نلاحظ من ناحية أخرى أن اتباع هذه الطريقة النقدية لا يمكن أن يصل بنا إلى تذوق متكامل للجمال ، إلا إذا كان لدينا استعداد مسبق للتذوق نتيجة لخبرات جمالية متراكمة . ذلك أن هذه الطريقة تعتمد فى أساسها على أسلوب المقارنة المنطقية العلمية فحسب ، وهى لن تتيح لنا فرصة المشاركة الحيوية مع ما ينطوى عليه العمل الفنى من ثراء باطنى عريض .

وعلى هذا فإكتمال حاسة التذوق الجمالى أمر ضرورى بالنسبة للباحثين فى

علم الجمال وغيرهم من عامة المتذوقين على السواء ، وإلا أدى بنا أسلوب المقارنة إلى نتائج أشبه بنتائج العلوم الطبيعية وغيرها ، وهى أبعد ما تكون عن النتائج التى تتوخاها فى الدراسات الجمالية .

ونختم هذه المناقشة بالتأكيد على أن الحكم الجمالى إنما نتيج فى الحقيقة عن الممارسة الفعلية للتذوق ، أى للتجربة الفردية البحتة التى لا يمكن تعميمها إلا إذا ضحينا باسمات والفروق الفردية التى تؤلف فى مجموعها اللون الشخصى الفريد لأى حكم جمالى .



## الفصل السادس

### مدارس علم الجمال ومناهجها

#### ١ - الخلافات المدرسية حول طبيعة الجمال

إن الخلافات البارزة بين مدارس علم الجمال قد أدت إلى سوء فهم للمشكلة الجمالية ، وألقت ستارا من الغموض حول مباحث هذا العلم وموضوعه . وقد يقال في الغالب إن موضوع علم الجمال هو دراسة الجمال وطبيعته ، وعندما يبدأ الباحث في الكشف عن المستوى الذي تفسر أو نقيس على أساسه هذه « الطبيعة » يأخذ الخلاف طريقه إلى الظهور ، ويحتدم الجدل بين الذاتيين والموضوعيين بين المثاليين والواقعيين إلى آخر المواقف التي سجلها تاريخ هذا العلم والتي سنشير إلى طرف منها في هذا الفصل ، وقد سبقت لنا إشارات مقتضبة إلى بعضها .

وحقيقة الأمر أن مؤلفات علم الجمال وإن كانت تفسح صفحاتها لمناقشات مختلف المدارس وآرائها سواء كانت واقعية أم مثالية ، كلاسيكية أم رومانطيقية ، بدائية أم بائدة ، إلا أن حقيقة الأمر أن هذا العلم يجب أن يسمو على أمثال هذه الخلافات المدرسية ويتجاوزها كما هو الحال في علم الاجتماع وعلم التاريخ .

ولهذا فأننا سنحاول ماوسعنا الجهد أن نستبقى من آراء المدارس ما يتضمن موقفا إيجابيا وسنهمل ما عدا ذلك من آراء .



ويلاحظ من ناحية أخرى أن تعارض الواقعية مع المثالية في مجال التطور الفني لا يمثل في الحقيقة سوى تتابع عصرين من عصور الفن .

## ٢ - الجمال الطبيعي والجمال الفني

لنبعث أولاً عن حقيقة « الجمال » الذي يدرسه هذا العلم ، فهل هو « الجمال » في الطبيعة أم الجمال في الفن .

إن الكثيرين يخلطون بين هذين النوعين من الجمال ، والواقع أن الشيء الطبيعي قد يبدو قبيحاً مثل صحراء جرداء أو هضبة صخرية قاحلة ، فتناوله يد الفنان الماهر لتجعل منه صورة رائعة جميلة والعكس صحيح وعلى أى حال فإن فريقاً من الجماليين يعتبرون الطبيعة مجلى للابداع الإلهي ولهذا فهي تخرج عن دائرة الدراسة الجمالية .

أما الجمال الفني فهو يقوم على الصنعة والمهارة الفنية ويظهر من ابداع الفنان وجهده الخلاق . وقد يتداخل الجمال الطبيعي مع الجمال الفني ولكنها لا يتطابقان ، ومن أمثلة تداخلهما ما يرسمه الفنانون من لوحات للمناظر الطبيعية الجميلة وما يعبر به الشاعر أو الكاتب عن مجالي الطبيعة وسحرها . ومعنى هذا أن الحكم على الطبيعة بالجمال أو بالقبح لا بد أن يمر خلال الموقف الإنساني منها . ويفرق كانت بين الجمال الطبيعي والجمال الفني ، فيرى أن الأول شيء جميل ، أما الثاني فهو عمل جميل ، على أن الطبيعة تنطوي على العناصر الأولية التي يستخدمها الفنان في عمله الفني ، ولكنها لا تحجب أصالة الفنان وتلقائيته الخصب المبدعة ، فالجمال إذن هو ما يستثير إعجابنا ويشعرنا باللذة في أى عمل فني ومن ثم فعلم الجمال لا يتخذ من الجمال الطبيعي موضوعاً له إلا حينما

يكون هذا الجمال معروضا من خلال فن من الفنون الجميلة ، وبحسب مقاييس هذا الفن كما لو كانت هذه المقاييس حالة في الأشياء . وعلى هذا فالموضوع الحقيقي المباشر لعلم الجمال هي القيم الإيجابية أو السلبية أى نواحي الجمال والقبح في العمل الفني وليس في الطبيعة . والفن بالمعنى الواسع للكلمة هو تحويل أو تعديل الإنسان للمواد الطبيعية ، أو هو الإنسان مضافا إلى الطبيعة ، كما يقول ( يكون ) وبهذا المعنى الواسع نجد أن الفن يتضمن سائر الفنون التطبيقية المعروفة كالنجارة والطب والهندسة ، ولكن هذه الفنون تختلف عن الفنون الجميلة كالموسيقى والأدب والتصوير والنحت والرقص والغناء الخ

**فالفنون التطبيقية** حرف أو مهنة لا تدخل في دائرة علم الجمال إلا إذا تميز أسلوب أدائها بمسحة جمالية كما سبق أن ذكرنا ، أما الفنون الجميلة فهي تتطلب نشاطا حرا وخالقا وإبداعا وخيالا خصبيا ولا تستهدف أى غاية نفعية وتتضمن دلالات رمزية قد تكون مقصودة أو غير مقصودة ، وعلى هذا فإن العمل الفني الجميل يكون موضوع حدس خلاق يعبر عن صميم حياتنا الوجدانية والحسية والعاطفية في مراحلها المختلفة .

وإذن فالموضوع الأساسي لعلم الجمال هو دراسة الجمال في أعمال الفن الجميل فكما أن المنطق تأمل فلسفي حول قواعد الحق ، والاخلاق تأمل فلسفي حول السلوك الفردي والاجتماعي ، فكذلك نجد أن علم الجمال يجب أن يكون تأملا فلسفيا حول الجمال في الفن ، وحول النقد وتاريخ الفن وهما الدراستان اللتان مهدتا السبيل أمام هذا العلم الجديد .

والآن وبعد أن تبين لنا أن « الجمال » في الفن هو مدار البحث في علم الجمال ، يتعين أن تناقش آراء المدارس حول طبيعة الجمال وماهيته .

## ١٠ - الموقف الموضوعي :

أصحاب هذا الموقف يرون أن الجمال صفة حالة في الشيء الجميل تلازمه وتقوم فيه وتثبت في أرجائه بقطع النظر عن وجود عقل يقوم بإدراك هذه الصفة أو تذوقها . وإذن فلا جمال عند أتباع هذه المدرسة وجود موضوعي وله صفات أو خصائص موضوعية مستقلة عن الذهن الذي يدركها ، بل هي تأتي من الخارج وتفرض نفسها على ذهن المتأمل ، بحيث لا يستطيع تعديلها ، ولهذا وحسب وجهة نظر هذه المدرسة - فإن الناس جميعا يتفقون في تذوق الشيء الجميل والاستمتاع به في كل زمان ومكان . وقد كان أفلاطون على رأس من ينادون بموضوعية الأحكام الجمالية حيث نجده يجعل للجمال مثالا بالذات . والمثل عند أفلاطون هي أسس الموجودات وهي أصول الأحكام وهي الحقائق المثالية أي هي التي تقوم على أساسها الموضوعية في عالم الحس ، إن كان ثمة ما يسمح بقيام الموضوعية في هذا العالم في مذهب كمذهب أفلاطون . وإذن فهذه المدرسة - ومن شخصياتها المحدثه « ريتشارد برايس » - هذه المدرسة توحد بين الحق والجمال وتضع معايير للجمال تشبه معايير الحق ، أي أنه يمكن أن نقول عن الشيء الجميل على هذا الأساس إنه صواب والشيء القبيح إنه خطأ .

وإذا حللنا هذا الموقف وجدنا أنه يرجع إلى النظرة اليونانية القديمة القائلة بتطابق القيم الثلاث على أساس فكرة الكمال . فلما كان الحق يعد كمالا في ذاته أي أنه اكتمال الصواب ، وكان الخير كمالا أيضا والجمال كمالا أي تحقق الإنسجام التام في الشيء الموجود ، فإن الحق يكون خيرا لأن كلا الإثنين كامل ويتصل بأسباب الكمال ، وكذلك فالحق جميل لأن الجمال تمام الإنسجام

فهو شكال للموجود . وإذن فالحق جمال وخير ، وكذلك الخير حق وجمال  
وبالتالى يصبح الجمال حقا وخيرا .

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفهم السبب فى قيام هذه النظرة اليونانية  
الأصيلة للجمال ، على اعتبار أنه يخضع لحكمنا بالصواب أو بالخطأ كما هو  
الحال فى نظرنا إلى الحق وفى تقويمنا له .

ولما كانت الفنون محاكاة وتقليدا للطبيعة عند هذه المدرسة وعند زعيمها  
أفلاطون بالذات أى أنها تستمد صحتها من صحة الطبيعة، لذلك فإن أفلاطون  
كان يرى أن الفن لا يرقى إلى مستوى الطبيعة، إذ الأصل أفضل من صورته.  
فالطبيعة الحسية التى يصورها الفنان تكون أفضل من تصوير الفنان لها .  
وكذلك فإن هذه الطبيعة الحسية ، لما كانت تشارك فى طبيعة مثالية أعلى منها  
فالطبيعة المثالية تكون أكثر جمالا من هذه الطبيعة الحسية التى يقلدها الفنان .  
ولما كان هذا حال الفن وحقيقة أصله، لهذا نرى أفلاطون يستغنى عن الفنون  
وأصحابها ويقول : ما حاجتنا إلى الصور المحسوسة المسوخة التى يقلد فيها  
الفنان الطبيعة وعندنا أصلها ؟ وفى إحدى نصوص الجمهورية نجد أفلاطون  
يحمل على الفنانين ويقول : إنه يجب أن نضع الغار فوق رؤوسهم وأن نشيعهم  
خارج المدينة لأنهم يبذرون بذور الشر والأخلاق الفاسدة بما يصورونه من  
رذيلة ويعرضونه على أنه خير. وهنا نجد أفلاطون يتصور أن شعراء وفنانى  
عصره يقدمون فكرة الفن للفن على فكرة الفن المستند إلى مبادئ الأخلاق .  
ولما كان أفلاطون ينشد لأفراد المدينة تمام الفضيلة لهذا فقد تخوف على مدينته

من أمثال هؤلاء الفنانين الذين يمجّدون الرذيلة ، ويسلطون الأضواء الفنية عليها ، الأمر الذى يحجبها إلى الناس فيندفعون فى طريق الغواية والشر .

ولا نريد هنا أن نعيد ما سبق أن ذكرناه فى مقدمتنا التى ذكرنا فيها أن الحكم الجمالى ليس كالحكم المنطقى وأنه لا يتسم بالموضوعية لأنه يتعلق بعدة عناصر متفاعلة هى : الفنان بما لديه من حياة ومشاعر عميقة وذكريات طويلة ، والأثر الفنى الذى يذمجه ، وما ينتج عن التفاعل بين الأثر والفنان قبل أن يذمجه من حدس للصورة الجمالية ، ثم يأتى دور المتذوق الذى يصدر الحكم الجمالى فى النهاية ، وهذا المتذوق يتدخل فى هذا التفاعل فيصبح تفاعلا ثلاثيا أى ذا أطراف ثلاثة ويكون على المتذوق أن يقتصر الصبر الفنية موضوع حدس الفنان وذلك بأن يمسك بها خلال هذا التفاعل الفنى الذى أشرنا إليه . فالمتذوق إذن لا يقف كالصفحة البيضاء ويترك للموضوع الخارجى أن يطبع نفسه عليها ، فيصدر هو حكمه على هذا الموضوع نتيجة لهذا الانطباع الآلى الذى لا يتدخل بشخصه فى تقويمه ، وكأنه يتناول بالحل مشكلة رياضية أو كائن به يصور بعقله منظرا فوتوغرافيا . وإذا كان الأمر كذلك فإن الأحكام الجمالية ستصدق فى كل زمان ومكان وعند كل شعب وجنس ، ولكن يكون ثمة اختلاف أبدا بين هذه الأحكام بالنسبة لأثر فنى واحد رغم تباين العادات والتقاليد واختلاف طرق التربية والوراثة والبيئة . وبهذا يصبح لدينا منطق جديد للحس يشبه منطق الأحكام الاستدلالية ويكون الحكم الجمالى كالحكم المنطقى تماما ، وهذا أبعد ما يكون عن ميدان الجمال وإدراكه ، فليس الجمال محاكاة للطبيعة كما قال أفلاطون ، وهو ليس حقيقة موضوعية منفصلة عن قوانا الإدراكية والشعورية ولكنه ينبع

من نفس الفنان وبتلقاه المتذوق فيصدر حكمه عليه .

هذا هو الموقف الموضوعي فيما يختص بطبيعة الجمال .

### ب - اما الموقف الذاتي :

فقد نشأ للرد على هذا التطرف الشديد في تصوير الجمال وتقويمه . فاذا كان الموقف الموضوعي قد اعتبر الجمال صفة عينية حالة في الشيء الجميل ، فان أصحاب الموقف الذاتي قد اعتبروا الجمال معنى عقليا فحسب وليس صفة في الشيء تقوم بمعزاة ، عن إدراكنا لها . ونجد على رأس ممثلي هذا الاتجاه الذاتي في فهم الجمال « تولستوى » وهو يرى أن قيمة الأثر الفني الحقيقية ترجع إلى تأثيره أولا وأخيرا فيمن يدركونه ، فجمال الأثر الفني يقوم إذن على أساس تقدير الناس له ، ومن ثمة فان قيمة الأثر الفني تزداد بازدياد عدد المعجبين به والمتذوقين له ، لأن الجمال في حقيقة أمره ليس ظاهرة موضوعية بل هو مرهون بالتأثير الذي يحدثه في نفوس مشاهديه ويتعلق بشخصية الفرد ومستواه الثقافي والحضارى ، وهو ليس عاما مطلقا لا يتقيد بزمان أو مكان .

### ج - الموقف الموضوعي - الذاتي

ولكن بعض الكتاب قد خفف من هذه الذاتية المتطرفة ، ورأى أن الجمال هو علاقة بين الشيء الجميل والعقل الذى يدركه ، وقد رأينا نحن فيما أوردناه سابقا أن الحكم الجمالى يتطلب تدخلا من الذات بمشاعرها وعواطفها في عملية تامة كاملة تسبغ فيها ذاتيتها على الأثر الجميل فتتفاعل معه وتتأثر به كما يتأثر الحكم على هذا الشيء بكل ما تنفعل به الذات المتذوقة ، فيكون الحكم الجمالى ذاتيا وموضوعيا في نفس الوقت . وأساس هذه الموضوعية هو أن هناك موضوعا

مائلا أمام إدراكنا لاستطيع ثجاهاه. ولهذا الموضوع مظهره وألوانه وشكله وزواياه ، فاذا كان رسما فان الأضواء تتلاءم فيه مع الزوايا ومع مكوناته ، وكذلك تتأثر الألوان بهذه الأضواء وتناسقها . وفي القصيدة نجد كلاما موزونا وفكرة مصورة ، أى نحن نجد فى الموضوع وحدة أو شكلا يظهر أمامنا وينعكس على نفوسنا فيجد صدى فيها ويتفاعل هذا الصدى مع أنفسنا فيكون الرجوع هو الحكم الجمالى . فكان الحكم الجمالى - إذا أردنا أن نشبهه تشبيها كونكورتيا مشغضا نوع من رجوع الصوت المتجه إلى شوكة رنانة هي النفس . فيكون اهتزازها هو شعورها بالجمال .

### ٣ - أخلاقيه الجمال

مضمون هذه المسئلة هي التساؤل عما إذا كان يجب أن يرتبط الجمال بقواعد الأخلاق ، أو أن كلا منها منفصل عن الآخر له أصوله وقواعده ؟ ذكرنا فيما سبق أن فلاسفة اليونان كانوا يربطون بين الحق والخير والجمال ونخص منهم بالذكر « أفلاطون » وكذلك الرواقيين . فالرواقية أيضا كانت ترى أن الشيء الجميل وهو الخير الكامل فى نظر علم الأخلاق ونجد أن « هربارت » فى العصر الحديث ، وهو مؤسس علم الجمال ، يوحّد بين الخيرية والجمال ، ويجعل علم الأخلاق فرعا من فروع علم الجمال . فالذوق ليس مقولة أخلاقية فحسب فى نظره ، بل هو وحده الكفيل بالتعبير عن القيم الأخلاقية وهو المحك الأول والأخير فى تقويمها ونجد أن الجمال قد اقترن بالشعور الخلقى عند القائلين بالحاسة الخلقية وعلى رأسهم شافستبرى الذى ربط بين الخير والجمال ورأى أن جوهر الأخلاقية قائم فى الانسجام بين

وجدان الفرد ومطالب المجتمع أى فى جمال التناسب والتناسق بين وجدانات الأفراد بعضها مع البعض فى علاقاتهم الإجتماعية ، مع استبعاد سائر الميول الشاذة غير الطبيعية التى لا تستهدف غاية معينة . وبمعنى آخر فإن «شافيتسبرى» يرى أن الجمال فى حقيقة أمره ضرب من الهارمونى أى الانسجام . وفيها جم هو وأصحابه فكرة الفضيلة التى ينطوى عليها الدين والتى تقوم على أساس الثواب والعقاب ويرون أن جمال الفضيلة فى ذاتها يكفى لحث الإنسان على فعل الخير . ذلك أن القانون الخلقى يعتبر وحده بدون الدين مصدرا للأخلاق الفاضلة هذه الأخلاق التى لا تقوم فى نظره على الطمع فى الجنة أو الخوف من النار ، بل يجب أن تقوم على حب الفضيلة لذاتها أو لجمالها . والنفس بطبيعتها تهفو إلى الجمال ، وتنفر من القبح .

ولكن هذا الاتجاه عند أصحاب هذه المدرسة ليس يعنى أن الفن يجب أن يكون خادما للأخلاق أو أن نتخذ من الفن أداة للوعظ والإرشاد الأخلاقى إذ أن هذا الأسلوب الوعظى قد ثبت عدم جدارته ، فليس من الحكمة أن نخضع الفن لمقاييس الأخلاق فتحول بين الفنانين والتعبير عما يفعلون به من صور قد يكون بعضها مناف للأخلاق كأجزاء جسم المرأة العارية مثلا . ولكن هذا الموقف أيضا الذى يربط بين الأخلاق والجمال ، إذا كان لا يستهدف إخضاع الجمال أو الفن للأخلاق ، ويرى أنها ينبعان من معين واحد فإنه على الرغم من هذا لا يسمح للفنان بالإنطلاق بلا حدود فى تصوراته الفنية التى قد تبدو منافية للأخلاق . وسيفسر أصحاب هذا رأى موقفهم هذا بأن الفنان نفسه سيشعر بقبح الصور التى تنافى الأخلاق ، وقد تكون هذه مبالغة غير صحيحة .

وإذن فسيبقى بنا هذا الموقف إلى مذهب آخر ينادى أصحابه



بأن الفن للفن ويرفضون بشدة أن يخضع الفن لقواعد الأخلاق أو الدين .  
وقد عرف هذا المذهب أولا باسم « مذهب الطبيعيين » وقرءاء كرد  
فعل معاكس للرأى الذى يربط بين الخير والجمال. أنشأ هذا المذهب « بازاك »  
وتبعه « اميل زولا » وكان من المشايخين له الشاعر الفرنسى الداعر « بوداير »  
ومن أتباع مذهب الفن للفن أيضا « تواستوى » كما سبق أن ذكرنا .

وكان اميل زولا من أتباع هذا الرأى أيضا ومن أفراد المدرسة الطبيعية،  
وقد أراد أن يطبق القيمة الجمالية فى ميدان الفن بمعزل عن الخير ، محاولا أن  
يستعمل المنهج التجريبي المستخدم فى العلوم الطبيعية، ذلك المنهج الذى دعا إليه  
« كلود برنارد » فى عصر « إميل زولا » ، وغايته من ذلك أن يكون الأدب  
صورة للواقع أى أن يتقابل الجمال مع الحق ، وأن يبتعد الإثنان عما يسمى  
بالخير ، فاذا حدث واتجه الفنان إلى التعبير عن نزعات إنسانية عامة وتسامى  
فى هذا التعبير بحيث يتفق فى النهاية مع قواعد الأخلاق ، فلا يفهم من هذا أن  
الأخلاق تفرض قواعدا على الفنان أو أن تمت التزاما أخلاقيا فى مجال العمل  
الفنى . وانسياقا مع هذه النظرية أغرق إميل زولا فى أسلوبه فى الأدب المكشوف  
فأخذ يصف بدقة حياة شخصياته معبرا عن نزعاتها الداعرة ونزواتها الجنسية  
كما نرى ذلك ونلمسه فى قصة « نانا » تلك المومس التى تعرض إميل زولا  
لسرد حياتها بطريقة الواقعية المكشوفة وبأسلوب فى غاية الدقة ، كما لو كان  
يصف تجربة علمية أو ظاهرة طبيعية ، لأن رسالة الفنان فى نظر إميل زولا  
كما قلنا هى رسالة حق وجمال وليست رسالة وعظ وإرشاد ، ولهذا أيضا نجد  
إميل زولا ومن قبله « فيكتور هوجو » يدافعان عن الشاعر « بوداير »

ذلك الذى فاق كل من كتبوا فى الأدب المكشوف بما ساقه فى ديوانه « أزهار الشر » من وصف جنسى لنزوات المرأة وحياتها الشهوانية وأجزاء جسمها وغير ذلك من مسائل قد يمنع الحياء من التحدث عنها . وكان قضاءه بولد ليرد حكموا عليه بمصادرة ديوانه وأوقعوا به العقوبة . فقام « هيجو » يرمى هؤلاء القضاة بالجهل والتعصب وعدم تذوق الأدب وبأنهم قد خانوا حرية الفن . ويدعو إذن أن الطبيعة الأصيلة للفنان تتمرد على جميع صور الالتزام التى لا تنبع من هذه الطبيعة ذاتها، ولهذا فإن مذهب الفن للفن هو المذهب الذى يستحسنه أهل الفن جميعا ويستتهوى مشاعرهم ويتفق تماما مع النزعات الفنية الأصيلة، رغم أنه قد يتعارض مع مطالب المجتمع وحاجات الدين وقيمه وقواعد السلوك الخلقى، ولهذا فاننا نجد أنه كلما كان المجتمع واقعا تحت ضغط الرجعية وروح المحافظة، كلما كان الفن مكبلا بالقيود، وأبعد ما يكون عن فكرة الفن للفن والعكس صحيح .

## مناهج علم الجمال

إذا كان من الممكن أن ندرس « التذوق » سيكلوجيا عن طريق مناهج مدارس علم النفس المختلفة ، فهل نستطيع أن نضع منهجا جماليا يدرس التذوق الجمالى فى علاقته مع الظواهر الجمالية ؟

الواقع أن أى علم يدرس الظواهر لا بد له من منهج للدراسة ، ومع هذا فقد رأى فريق من الجمالين استحالة قيام منهج محدد لدراسة الجمال، وهؤلاء هم طائفة اللامنهجين، أصحاب النظرة الصوفية والنظرة التأثرية ، أما الجماليون المنهجيون فهم: التجريبيون والوضعيون والتحليليون وأصحاب الموقف الوصفى والموقف المعيارى ثم الدجا طيقيون والنقديون وأخيرا أصحاب الموقف التكاملية .

أولا - الموقف اللامنهجي : ويمثله صوفية الجمال والتأثريون .

### ١ - النظرة الصوفية

يرى أصحاب هذا الموقف أن العقل عاجز عن إدراك الجمال . ومن ثم فيجب استبعاد أى منهج يضعه فى هذا الميدان ، بل يجب أن نتجاوز العقل وأن ندرك الجمال عن طريق الوجد أو الجذب extase ، حيث يتكشف الجمال للذوق الصوفى كحقيقة لا معقولة فوق نطاق الحس ، وهذه الحقيقة المتعالية لا يدركها - كما يقول أفلوطين - غير « الموسيقى ، والمحبة ، والفيلسوف » .

وقد بالغ بعض اللامنهجين فى هذا الاتجاه مثل رسكن Ruskin الذى يذهب إلى أن الفن - وهو ميدان الظاهرات الجمالية - نوع من العبادة أى أن الجمال لا يدرك بالعقل أو بالحس ، بل يكون موضوع عبادة أى شعور إيمانى مقدس .

أما برجسون فقد استبدل الجذب بالحدس Intuition ، وأشار إلى أن إدراك الجمال إنما يتم عن طريق الحدس ؛ وليس الحدس فى حقيقة أمره سوى معاصرة الموضوع والنفوذ إلى باطنه أى إدراك الديمومة الخلاقة إدراكا مباشرا ؛ فكأننا بالحدس نحيا الجمال ونشعر بديبه فى نفوسنا ؛ ومن ثم فإن أى محاولة لاستخدام العقل المنهجي فى تحليل الجمال يكون من نتيجتها تفتيت الجمال ومواته .

وعلى هذا فالجمال عند الحدسيين من صوفية وفلاسفة يتجاوز النظرة العلمية المنهجية ويعلو على نظرة رجل الشارع ؛ فهو ينبع من القلب لا من العقل من تجربة الشعور لا من تجربة المعمل ؛ ومن الإلهام لا من التأمل العقلى .

### ب - النظرة التأثرية للجمال

وكما أشار الجديسون إلى استحالة « المنهج » في علم الجمال فكذلك ذهب التأثريون إلى أن تذوق الجمال ، لا يمكن أن يكون موضوعا للدراسة أى أن يكون علما ، فنحن لا يمكن أن نتجاهل عنصر الانفعال والقبول النفسى إزاء الجمال كما يقول اناطول فرانس ، ومن ثم - حسب رأيه - فانه يتعذر علينا الوصول إلى أى صيغة علمية في مثل هذا المجال . وحتى إن وجدت فانها تكون موضوع حدس غير عقلى، ولهذا فانها ستبدو قلقة وغير كاملة من وجهة النظر العلمية .

وإذن فادراك الجمال أى التذوق الفنى ليس عملية علمية . فنحن نفعل ونتأثر ونحس بالأبعاد الوجدانية للأثر الجميل، ولكنتا نعجز عن فهمه عقليا . فكل ما تدعو إليه هذه المدرسة إذن هو أن نمضى قدما في طريق التذوق الجمالى فنحس بالجمال ونغتنب به دون أن نحاول دراسته . ولكن هذه النظرة التأثرية تكاد تكون سلبية محضة ، فالحياة مثلا ليست أقل غموضا من الفن الجميل ومع ذلك فنحن - لكى يتيسر لنا فهم عملية الهضم لا نقنع فتمط بمتابعة هذه العملية في استمرارها ، بل نتدخل منهجيا لتحليل خطواتها لكى نعرف قوانين الهضم وقواعد سيره ،

وعلى هذا فالمدرسة التأثرية تخطئ حينما تظن أنه يكفى أن نستمتع بالجمال فيحسب دون أى محاولة من جانبنا لدراسته .

## ثانيا - الموقف المنهجي :

أما دعاة الموقف المنهجي في ميدان الدراسات الجمالية فمنهم :

١ - التجريديون : أصحاب علم الجمال التجريبي <sup>(١)</sup> .

تدرس هذه المدرسة دور « التجربة » في علم الجمال، وقد حاول « فغنر » - أحد دعاة - أن يقيس شدة الإحساس ذات الطابع الذاتي الكيفي عن طريق قياس منبهااتها الموضوعية الكمية ، فوضع منهجا يقيس به لذة الشعور بالجمال، وهي لذة داخلية وشخصية بحتة . ويقوم هذا المنهج على دراسة الأشياء التي تحدث اللذة في نفوسنا ، والتي تكون السمة الجمالية فيها خاضعة للقياس ، وهو يسمى هذا المنهج بمنهج « علم الجمال الاسفل » أو « علم الجمال التجريبي » الذي يعارض « علم الجمال الأعلى » أو « علم الجمال الميتافيزيقي » الأولي القياسي ، كما كان عند القدماء . وينتهي فنر بالكشف عن عما يسميه « بالقطاع الذهبي » الذي يمثل في نظره حصيلة الكم الاعجابي لأذواق المشاهدين .

وهو ينصح - إذا أردنا الوصول إلى قوانين عامة في هذا العلم - بضرورة تبسيط التجربة حتى لا يتدخل فيها الاضطراب والغموض كنتيجة للتعقيد الملاحظ في موضوعات الفن .

ويجب أن تتضمن التجربة أكبر عدد ممكن من الحالات الوسطى حتى يمكن استبعاد الخصائص الشخصية البحتة للأذواق الاستثنائية الشاذة التي قد

(١) راجع :

Ch. Lalo, L'esthétique expérimentale contemporaine p. 82- 115.

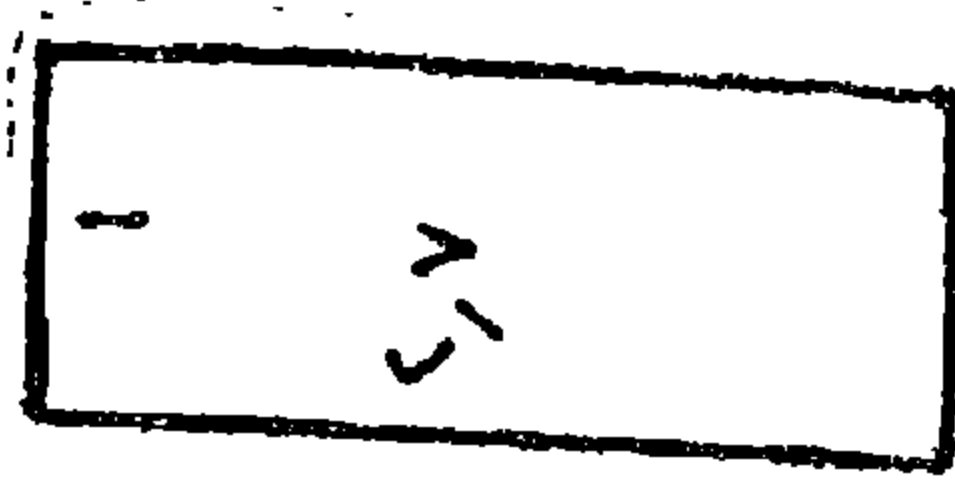
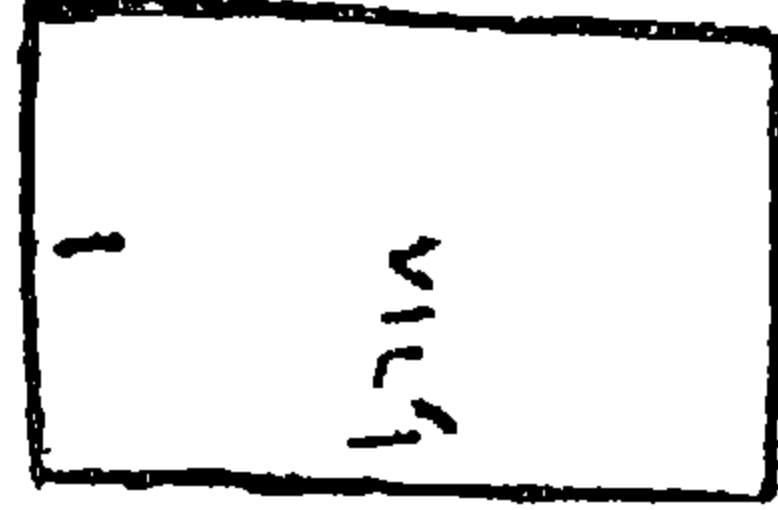
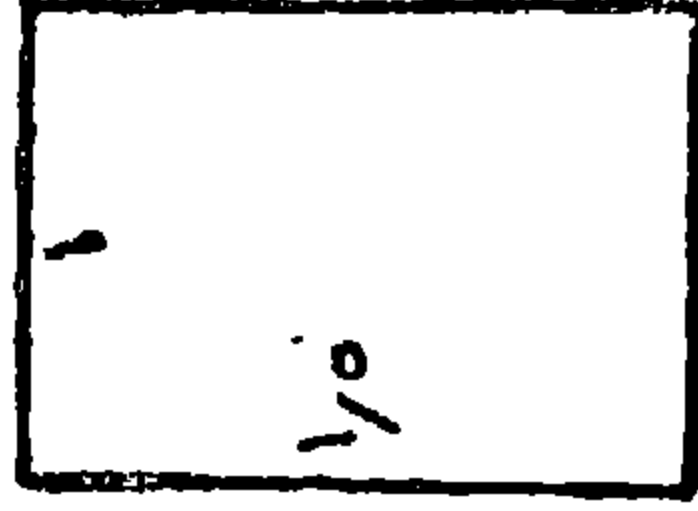
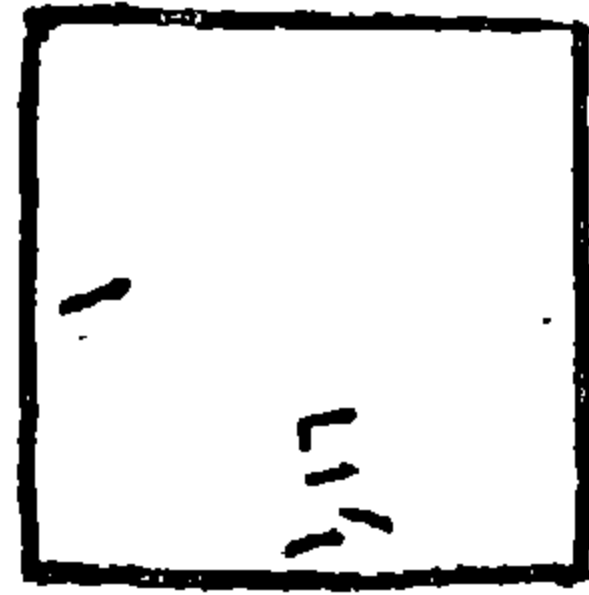
تعوق استخلاص العلاقات الضرورية المشتقة من طبيعة الأشياء . وسنرى أن إحصاء النتائج الكلية سيكشف لنا عن طراز متوسط أو عادي للذوق مع انحرافات عادية للتعبيرات Variations .

ويتساءل فيختر لماذا تبدو لنا أبعاد نافذة ماستطيلة الشكل مثلا أكثر ملاءمة لنا واستحسانا عندنا من نافذة أخرى ليست لها نفس الأبعاد ، وذلك بعد استبعاد سائر العناصر الأخرى المصاحبة لكل من النافذتين ، كالزجاج وواجهة المنزل والألوان وغير ذلك ؟

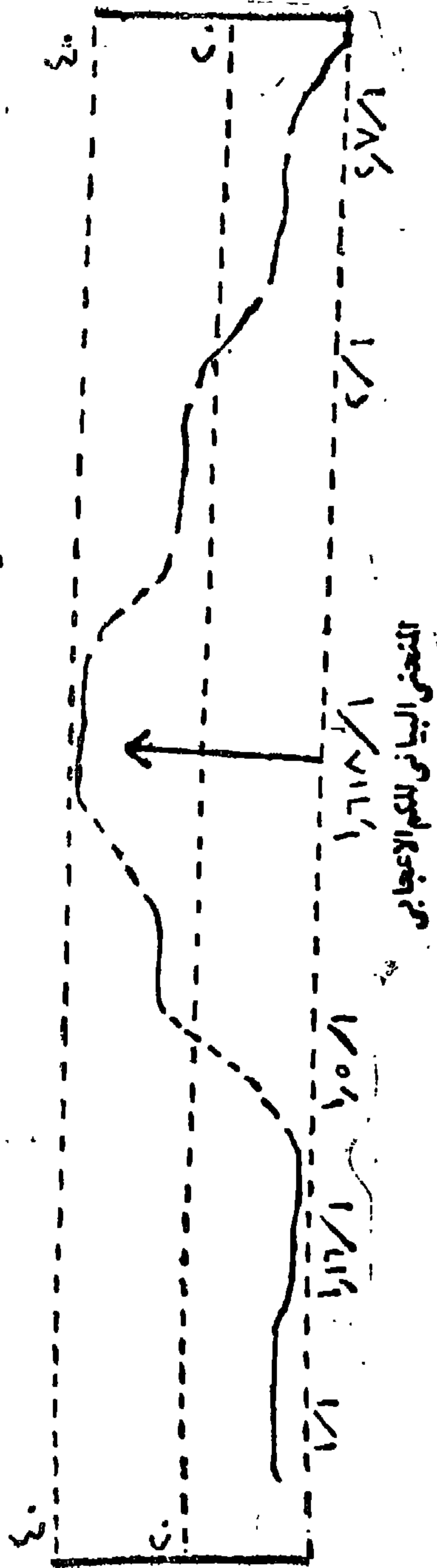
وإذا كررنا النظر إلى عدة نوافذ مستطيلة مختلفة الأبعاد فالتنا نصل بعد إحصاء النتائج إلى أن فريقا من الناس يستحسنون النوافذ المستطيلة التي تكاد تقترب من الشكل المربع ، والآخرين يستحسنون ما كان الارتفاع فيها ضعف العرض، وهكذا يختلف استحسان الأفراد بصدد أبعاد هذه النوافذ المستطيلة ولكن غالبية المشاهدين سيستحسنون من بين مجموعة الأشكال المستطيلة لهذه النوافذ شكلا مستطيلا بعينه له أبعاد معينة ، ويسمى فيختر النسبة بين الطول والعرض في هذا المستطيل الذي حاز إعجاب الغالبية « بالقطاع الذهبي » « Section d'or » وهو الذي يشير إلى أكبر قسط من الجمال في الأثر الفني.

**وفيما يل توضيح هذه التجربة بالرسم البياني :**

رسم بياني يوضح المنحنى البياني لكم الاعجابى الخاص بأكثر المستطيلات  
استنتاجاً لدى الشاهدين



## المستطيلات المستخرجة في التجربة



ونلاحظ من ناحية أخرى أن منهج فخر التجريبي لم يحرز تقدماً ملحوظاً في ميدان القياس الجمالي وذلك لأنه اكتفى باختيار موضوعاته من بين الأشكال الهندسية المختلفة ، وهذا سيؤدي بعلم الجمال إلى أن يصبح علماً تحليلياً يجرى الموضوع الجمالي إلى أجزاء ويحكم على كل جزء منها على حدة، فنحن حينما حكمنا على النافذة بالجمال أو بالقبح من ناحية أبعادها فقط تكون قد أغفلنا فيها نواح كثيرة أخرى مصاحبة للشكل ، وقد تتداخل هذه العوامل الأخرى مع الشكل في تقديرنا لجمال النافذة . والواقع أن الموضوع الجمالي ليس بهذه البساطة التي يراه عليها فخر ، فهو موضوع معقد ، لا يمكن أن نحكم على أجزائه كل على حدة ، ذلك أن اجتماع الأجزاء في الموضوع يخلع عليه سمات جديدة تختلف عن مجموع سمات هذه الأجزاء في حالة انفصالها . فكأن الأثر الجمالي يتألف من مجموعة ألحان وكل لحن منها له قيمة ضئيلة في ذاته ، ولكن هذه القيمة ترتفع عندما يرتبط في علاقات منسجمة مع الألحان الأخرى . وإذن ففخر قد أغفل في منهجه التركيب الأعلى لمجموعة الألحان ووجه نظره إلى كل لحن على حدة ، مع أن سمة الجمال تتعلق بالألحان المؤلفة لا المتفرقة . ومن هنا فإن الموضوع الجمالي يكون له تركيب فوقى *Supra-structure* يعلو على تركيبه العادي<sup>(١)</sup>.

Ch, Lalo, *Notions d'Esthetique*, p. 17

(١) راجع لالو

“Toute oeuvre d'art est un jeu de combinaisons du type polyphonique, ou un contrepoint de structures mentales et techniques, d'ou resulte la structure de structures, ou supra-structure, qui est le tout de l'oeuvre. qu'elle soit musicale, plastique ou litteraire.



ويتدخل علم النفس لدراسة أثر العامل النفسى فى تكوين هذا التركيب  
الفوقى للموضوع الجمالى ، كما يتدخل علم الاجتماع لدراسة مدى فاعلية المجتمع  
فى تكوين هذا التركيب الأعلى .

وقد استغل البعض هذا الاتجاه التجريبي فى ميدان الدراسات الجمالية  
لوضع أسس مادية أو مقاييس كمية للظواهر الجمالية بصفة عامة ، بل لقد  
أخضع هؤلاء مظاهر الجمال فى الطبيعة وفى الكائنات الحية لهذه المقاييس مع  
أن معظم الجمالين - ومنهم فخر - يرون أن الأعمال الفنية وحدها هى  
موضوع الدراسة الجمالية .

ومن المحاولات الغريبة التى إستخدمت المنهج التجريبي بطريقة مضللة  
قيام بعض المشتغلين بالفن وبالمسائل العامة بترتيب مسابقات لجمال الأجسام  
ووضع شروط استقرائية للتحكيم فى هذه المباريات . وقد لاحظ المحكمون  
فى هذه المباريات أن تلك المقاييس المادية تعجز عن اختيار الأجل أو الأكل ،  
فلم تعد المقاييس المثلى للطول والعرض والصدر والأطراف والعنق وإستدارة  
الشدى والعجز وطول الساق ومحيط الخصر وطول الجمجمة والوزن وشكل  
الشعر ولون العينين ولون البشرة ... إلى آخره ، لم تعد هذه المقاييس وحدها  
كافية لإصدار الحكم النهائى بهذا الصدد ، ومن ثم فقد رأوا أن تمت عنصراهما ما أغفلوه  
وهو ما يثير الإغراء والفتنة فى النفس . فقد تكتمل هذه المقاييس فى شخصية  
فتاة ما ، ومع هذا تكون كالتمثال الجامد أى يكون أمرها كأمر تمثال نحته  
فنان محتذيا هذه الصفات والمقاييس الجمالية المثلى ، ولكن هذا التمثال  
تنقصه الحياة . وإذن فلن تكون له قيمة إذا قورن بالنموذج الحى .

وهكذا فإن المقاييس نفسها لا يمكن أن يستعاض بها عن استكناه واستبطان النفس التي تكن وراء هذه المقاييس ، فلانفس جمالها ، كما أن للحس جماله ، وللنفس بهجتها وفتنتها كما أن للحس إغراءه . ولهذا فقد اقتنع المحكمون في مباريات الجمال بضرورة إضافة نسبة معينة من الدرجات لما يسمى بالفتنة النفسية أو جمال وبهاء الروح . ولسنا نبالغ عندما نقول إن جمال النفس الروحي أعلى قدرا من صنوف الجمال والفتنة والإغراء الحسي ؛ بل نستطيع القول أن الطرفين متعادلان في تأثير كل منهما على جمال الشخصية وقوة تأثير هذا الجمال في الآخرين .

وإذن ينتج من هذا أن أى محاولة لإقامة الحكم الجمالى على أساس من المقاييس المادية إنما تعتبر محاولة غير مثمرة ولن يكتب لها النجاح .

ب - أما المنهج الوضعى أو التحليل فى دراسة الجمال فهو الذى يحاول أصحابه الكشف عن القواعد والمبادئ التى ينبغى أن يترجمها الفنان فى إنتاجه والناقد الفنى فى نقده ، والمتذوق فى تذوقه ، وذلك فى حدود دور كل منهم حتى نعرف الظروف المختلفة المصاحبة لعملية الإلهام ثم ندرس طريقة تأثير هذه الآثار الفنية فى المجتمع . فمجال البحث هنا هو عقل الفنان ونفسيته لمعرفة الظروف التى تؤثر فى إبداعه والأذواق التى تميز عصره .

وإذن فلدينا خطوتان . الخطوة الأولى . نجدها فى علم الجمال التحليلى وهى التى نحاول فيها أن نكشف عن القواعد والمقاييس الجمالية والخطوة الثانية نجدها فى علم الجمال المعيارى وهى التى نحاول أن نطبق فيها هذه

المقاييس بأن نجعلها أساسا لأحكامنا الجمالية .

ولكن كيف نصل إلى هذه القواعد والمقاييس ؟

كلنا نعرف أن الجمال إما أن يتعلق بأثر ' أى بفعل أو بعاطفة أو بعمل عقلى ، ولا تخرج صفة الجمال عن هذه الأشياء . ونعرف أيضا أن مقاييس الجمال وضعت لتقيس أدنى شعور بالجمال وهو الشعور باللذة على ما يقول به البعض فالشعور باللذة الحسية قد تصبح به نشوة جمالية وعلى هذا فعند القائلين بذلك تجد الإحساس باللذة وبالألم أول صور الإحساس الجمالى . ولكننا لا نتفق مع القائلين بهذا الرأى ذلك لأن إدراك الجمال لا يقوم على إحساس باللذة أو بالألم ؛ بل يقوم على حدس خالص للصورة موضوع عمل الفنان . أما اللذة فانها قد تأتى أولا تأتى كنتيجة لشعورنا بالجمال . ولكن الخطوة الأولى فى تذوق الجمال والحكم عليه وهى الحد الأدنى للشعور الجمالى هى الشعور بالراحة التى تعترى النفس حينما تشعر بأن ثمة انسجاما أو تنسيقا فى موضوع ما . ثم تأتى مرحلة ثانية وهى التى تحكم فيها على الشئ بأنه جميل وهذه مرحلة متوسطة فى تطور شعورنا بالجمال والحكم عليه . وتأتى بعدها مرحلة يتضح فيها أن هذا الشئ أجمل من الآخر ، ثم تأتى مرحلة رابعة تحكم فيها بأن هذا الشئ رائع أى أن جماله قد فاق كل الحدود ، وهذه الروعة تثير فىنا نوعا من الهزة العميقة بحيث تنتعش فى أعماق نفوسنا ونشعر بالبهجة والمرح والغبطة والانطلاق إثر تذوقنا لمثل هذا الأثر الرائع . فالروعة فى الجمال ترتبط بأعماق نفسية المتذوق وتدفع به إلى موجة عارمة من الإثقال تكون أساسا لتقويمه لهذا الشئ وجعله عليه بأنه بلغ حد الروعة . أما إذا كان الشئ موضوع الحكم

رائعا ومتصلا بأسباب الأزلية والخلود أى أنه يفوق الحدود المتصورة  
للعظمة والبهاء بحيث نشعر أمامه بالضخامة والسيطرة ومن ثمة نوليه  
تقديسا وإجلالا فأننا لانحكم عليه بالروعة فحسب بل نحكم عليه بالجلال  
إلى جوار الروعة (١)

(١) يورد شارل لالو - عالم الجمال النفسى - جدولا للمقولات الجمالية البهية ،  
ويحصرها فى تسم مقولات من حيث نسبتها إلى قوانا الرئيسية الثلاث : العقل . والارادة ،  
والحساسية . أما العقل فان نشاطه الجمالى ينصب على إدراك العلاقات الكامنة بين موضوعات  
الاحساس . والارادة قد تتجه الى نشاط حر ، أو قد تخضع لتحكم القدر ، وأخيرا  
الحساسية الجمالية وهى تأثر ملائم يبعث على الرضى ويقيد من حيوية الفرد والجماعة .  
وتختلف مواقف هذه القوى الثلاث بالنسبة لظاهرة التناق أو الانسجام *harmonie*  
التي هى محك الحكم الجمالى . والانسجام اما أن يكون متحققا *possédés* أو يكون مطلوبا  
*cherchée* أو يكون مفقودا *perdue*

فاذا كان الانسجام المتحقق موضوعا للعقل فان مقولة الجمال تكون فى هذه الحالة  
لفظ « جميل » *beau* ، وأما اذا كان مطلوبا وموضوعا للعقل أيضا فالمقولة هى « سام »  
*Sublime* وأخيرا اذا كان مفقودا فالمقولة « روحى » *Spirituel*  
وأما اذا كان الانسجام موضوعا للنشاط الارادى ايجابا أم سلبا فان المقولات  
تقرب على النحو السابق فيكون لدينا « جليل » أو فخم « تراجيدى » ، « كوميدى » .  
وأخيرا فان الانسجام موضوع الحساسية ثلاث مقولات هى « لطيف أو رشيق » ،  
« درامى » ، « ساخر »

ويصبح لدينا اذن ثلاث مقولات للانسجام المتحقق وهى : جميل ، وجليل أو فخم  
ولطيف ، وهذه المقولات تعبر عن وجود تناسب سليم بين الأجزاء والكل المركب منها ،  
أى النسبة المعبرة عن الاتزان فى الموضوع . فيقال مثلا عن المبدع اليونانى أنه جميل وعن  
العصر الفرعونى أنه فخم وعن المسكن الذى يبعث على الانشراح أنه « لطيف » وتحقيق  
الانسجام بالنسبة لاشئ الفخم انما بعد انتصارا للارادة على مقارمة المادة ، وإظهارا  
لسيطرتها على ذاتها وعلى الأشياء

هذه هي صورة من صور التقويم الجمالي وتليها صورة من صور التقويم في ناحية القبح ولسنا بصدد الكلام عن هذه الناحية .

هذه الصور المختلفة التي عرضناها للأحكام الجمالية يبدو أنها تتناول ظاهرات كيفية لأكية ، ولهذا فأننا نصدر عليها أحكاما ذات طابع كيفي تعبر عن الشدة لآعن الكم . ومن ثمة فأننا لآنعترف بأية محاولة لوضع

= راجع شارل لالو - المرجع السابق ٥٩ وما بعدها (

#### Tableau des neuf , principales catégories esthétiques :

وتوجد صيغ أخرى غير هذه المقولات التسم ولكنها تعميمات أو إشارات رمزية وبعضها يتضمن عناصر غير جالية ، ومن أمثلة هذه الصيغ .

Pittoresque, plastique, monumental. poétique, théâtral , romanesque , lyrique , pathétique, hiérarchique, musicale, joli, charmant, ridicule, caricatural, plaisant de caractère, etc.) :

#### جدول المقولات الجمالية

<u>Harmonie</u> (الانسجام)	<u>possédée</u> (متحقق)	<u>cherchée</u> (مطلوب)	<u>perdue</u> (مفقود)
Intellectuelle (عقلي)	Beau	Sublime	Spirituel
Affective (إرادي)	Grandiose	Tragique	Comique
Active (حسي)	Gracieux	Dramatique	Humoristique
	لطيف أو رشيق		

مقاييس كمية لهذه الظواهر الجمالية لأن هذه المقاييس الكمية كما يقول (برجسون) لا نستطيع أن ترسم صورة حقيقية لظواهر الكيف والشدة . ولا يمكن أن نترجم ترجمة صحيحة عن أى ظاهرة كيفية . وحكمنا على المنهج الوضعى هو نفس الحكم الذى ذكرناه على المنهج التجريبي من حيث أنهما لا يصلحان لدراسة ظاهرة الجمال ، وشروط التذوق وعوامل الإبداع الفنى .

#### ٥ - المنهج الوصفى :

يرى أصحاب هذا المنهج أن عالم الجمال لا يجب أن يحكم على الشئ بالجمال أو بالقبح ، فتلك أحكام قيمية فارغة لا معنى لها ، بل يتعين عليه أن يصف ويفسر ويقرر لا أن يحكم . ونجد عند سانت بوف *Sainte-Beuve* الناقد الفرنسى المشهور محاولة للنقد الأدبى تتسم بهذا الطابع الوصفى ، فكأنه يصنف تاريخا طبيعيا للعقل ، والتاريخ الطبيعى لا يتضمن أحكام القيمة ، فهو يصف الظواهر والموجودات ويصنفها ويفسر ما أسكن ذلك ، وليس من اختصاصه أن يضع لها قيما أو يجعلها موضوعا للتقدير الجمالى ، ذلك لأنه علم وصفى نظرى يعرض ماهو موجود وليس علما معياريا يتناول ما ينبغى أن يكون .

و قد ظن تين *Taine* أيضا أن علم الجمال لن يصبح علما معترفا به فى المستقبل إلا إذا تخلى عن أحكام القيمة واتجه إلى الكشف عن القوانين وإلى التفسير كما هو الحال فى علم النبات مثلا .

فعالم الجمال فى نظر (تين) - يجب عليه أن يعين خصائص الأعمال الفنية من

نواحي ثلاثة : الجنس والبيئة والزمان ( أى الإنسان والمكان والزمان ) إذ أن كل عمل فنى يخضع لدراسة علمية وصفية من ناحية الجنس الذى أنتجه والبيئة التى أنتج فيها، ثم العصر الذى تم إبداعه : فيه . وتترتب الأعمال الفنية بحسب هذه العوامل الثلاث ، لامن حيث الجمال أو القبح ، بل كما يرتب عالم الأحياء الكائنات من فقرية ولا فقرية إلى غير ذلك .

#### د - النهج الدجماطيقى والنقدى

وإذا كان أتباع المدرسه الوصفية قد أغفلوا الأحكام التقويمية ، واستعاضوا عنها بالأحكام الوصفية أو التقريرية ، فإن المدرسة الدجماطيقية القديمة قد وضعت مثلاً أعلى تحكم بمقتضاه على الأثر الفنى بالجمال أو بالقبح ، وكان افلاطون هو أول من وضع مثلاً للجمال تشارك فيه الأشياء الجميلة المحسوسة ، ويتحدد مدى ما فيها من جمال بالقياس إليه . أما كانت Kant فانه يضع مثلاً أعلى أولاً apriori أخلاقياً وجمالياً ، يطبق على الأشياء ، ولكنه غير مشتق منها . وعلم الجمال عند ( كانت ) هو فى صميمه نقد للحكم أوتأكيده لصحة المبادئ الأولية للذوق بقطع النظر عن موضوع التذوق وهى الأشياء الجميلة ، فلا يوجد - حسب رأى كانت - علم يدرس ما هو « جميل » بل العلم يتوفر على دراسة مبادئ الذوق الأولية ، ولكن هذا لا يمنع من قيام علم يصنف الفنون الجميلة ويدرسها .

وعلى هذا فاننا نرى أن الدجماطيقية قد وضعت للجمال مثلاً أعلى ثابتاً كامل البناء بينما وضعت المدرسة النقدية مبادئ أولية ثابتة للذوق الجمالى .

ولكننا نجد برجسون ومدرسته يضعون مثلاً أعلى متحركاً وأكثر تلقائية وجدة ، لأنه يتجدد في كل لحظة من لحظات حياتنا ، ويعبر عن الصيرورة والخلق الحر ، وهو الوثبة الحيوية الخلاقة *élan vital* ، وبذلك انحل المطلق المثالي الدجماطيقي ، وتلاشت معه آراء الدجماطيقيين من أمثال أرسطو وبوالو Boileau وبرنتير Bruntière ، وأصبح الفن من وجهة النظر المعاصرة تطوراً وتجديداً مستمراً وليس عقيدة أو موقفاً ثابتاً جامداً .

#### هـ - المنهج المعيارى :

إن وظيفة المنهج المعيارى أن يضع القواعد للفنان والمقاييس للناقد ، وهذه المقاييس توضح ما ينبغى أن يكون عليه الفنان المبدع في إنتاجه الفنى وما ينبغى أن يكون عليه الناقد والمتذوق في فهمه للأثار الفنية وتذوقها ، ويتقيد المنهج المعيارى في علم الجمال الوصفى بالزمان والمكان والجنس - كما ذكرنا - . وتختلف معيارية الجمال كدراسة فلسفية عن معياريته كعلم تجريبي أو وصفي ، ذلك أن المعيارية في فلسفة الجمال تجعل القواعد عامة مطلقة تتخطى الزمان والمكان وتتحرر من الظروف والأحوال المعينة، أما المعيارية في العلم الوضعى فهي نسبية .

ويقوم المنهج المعيارى على الربط بين ما في المنهجين السابقين من نواح إيجابية ، فيستعير من المنهج الوصفى نسبيته المنهجية المنظمة ، ويعارض رفضه للقيم . وكذلك فإنه يستبقى من المنهج الدجماطيقي تسليمه بالقيم ويرفض إيمانه بالمثل الأعلى المطلق ذلك لأن القيمة لا تتحدد إلا بمقارنتها بقيمة أخرى .



وكان ( فوندت ) wundt هو أول من أطلق هذه التسمية أى « المنهج المعيارى » على دراسة القيم ، اذ أنه وجد أن تمت علوما إنسانية ثلاث هى : المنطق والأخلاق والجمال ؛ وأن هذه العلوم تدرس قيا ثلاث هى الحق والخير والجمال على التوالي ؛ وبينما تكشف العلوم الأخرى عن القوانين الطبيعية وتضع أحكاما واقعية أو تقريرية ، نجد أن هذه العلوم الإنسانية الثلاث تضع معايراً أو أحكاما تقويمية .

ومن ثم فإن علم الجمال لا يجب أن يتجه إلى تقرير أذواق الإنسان أو أذواق العصر ، فان ذلك يدخل فى دائرة تاريخ الفنون ، بل يجب أن يتجه إلى وضع معاير هذا الذوق . ولكى تصلح هذا المعاير للتطبيق يجب أن تقوم على المتوسط العادى لأذواق الناس أى على الكم الإيجابى لغالبية المتذوقين كمارأينا فى مجال علم الجمال التجريبي . ثم أن أى معيار يجب أن تحدده وظيفة معينة ، فالشئ يعتبر عاديا أو سويا Normal إذا أدى وظيفته ، أما إذا فشل فى تأدية الوظيفة الخاصة به فانه يعتبر شاذا ؛ ومن ثم فان العمل الفنى يكون له قيمة سوية ، أى يكون جميلا عندما يؤدي وظائفه النفسية والاجتماعية فيحقق الإنسجام أو يطلبه ويزيد الحياة الفردية والاجتماعية ثراء أو يطهرها أو يتسامى بها ، أو بمعنى آخر يتابع السير فى مرحلة من مراحل التطور التاريخى للحياة الإنسانية ، طالما كانت هذه الحياة مستمرة متدفقة . وقد يكون له فى مواجهتها موقفا سلبيا ، فيتحدى تشبثها بالبقاء .

فوظيفة الفن .. كما نرى .. وظيفة حيوية فلا تفسر على أنها اخضاع القيم الفنية لغايات أو أهداف تقنية مغايرة لطبيعة الفن . ويكون العمل الفنى شاذا أو غير سوى إذا لم يحقق أيا من الوظائف التى ذكرناها ولكن البحث العلمى

عن الوظيفة العضوية أو الحيوية للعمل الفنى ليس بالأمر اليسير ، فيجب إذن الاكتفاء بوضع « متوسط » نقيس به العمل الفنى السوى ويكون فى نفس الوقت علامة على سلامته وتمازج إنجازاته لوظائفه .

ولكن البعض يرى أن « المتوسط » يصلح للحكم على أذواق عامة الناس ، وليس على أذواق الصنفوة ، ولهذا فإن المثل الأعلى للجمال يعلو على هذا « المتوسط » ويتجاوزه .

ويمكن تفسير المثل الأعلى بأنه معيار مستقبلى *le normal futur* أو أنه موجه إلى الأجيال القادمة ، وعلى هذا فإنه يمكن القول بأن العمل الفنى الذى لا يلقى استحسانا من عامة الناس ، أى الذى لا يخضع « لمتوسط » أذواقهم يكون سابقا لعصره ، فلا يفهمه إلا القلة ، وسيكون له تقديره العام عند الأجيال المقبلة ، وذلك كما آثار بودلير ونيتشه وباخ وفاجنر ، إذ هى أعمال فنية كانت تعلو على المستوى السوى العادى فى عصرها ، وذلك على عكس الأعمال الفنية الكلاسيكية التى تخضع لهذا المستوى وتكون موضع استحسان الجمهور .

#### و - المنهج التكامل :

ومع هذا فإننا إذا قصرنا الأحكام الجمالية على القيم السوية أو المثالية فإن الدراسة الجمالية تصبح فرعاً لعلم النفس . والواقع أن ظروف أى عمل فنى سواء كانت عادية أو آنية أو مستقبلية إنما ترجع إلى طائفة كبيرة من العلوم التى تؤسس هذه الظروف . كالرياضة والميكانيكا والفسولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع .

وإذن فعلم الجمال نسبي لأنه يجعل قيمة العمل الفنى تعتمد على العلاقات المتعددة بينه وبين سائر الحقائق الأخرى فى مختلف مستوياتها .

وكذلك فإن العمل الفنى هو التركيب الفوقى الذى يعلو على هذه التركيبات المتغايرة المستمدة من الحقائق التى تدرسها العلوم المختلفة ، وبذلك تكون موضوعات هذه العلوم هى المكونة للتركيبات الأولية للموضوع الجمالى، ومن ثم فإننا سنرى فى المستقبل تدخل علوم الطبيعة والميكانيكا والتشريع وغيرها فى تقدير قيمة الأثر الفنى .

ويتولد الجمال من التوافق المنسجم بين التركيبات المتغايرة ، ذلك التوافق غير المنظور القائم على الصناعة ، والذى يتصف بالإبهام والساخرية والعبقرية والإعجاز كأن به مسحة إلهية . وعلى الرغم من أن كل وحدة من هذه التركيبات الأولية المتغايرة لها كیفياتها الخاصة بها إلا أنها تبقى تحت عتبة الشعور بالجمال ، إذا انفصلت عن مجموعة التركيبات الأخرى التى يتألف منها العمل الفنى ، وأما إذا انضمت إلى هذه المجموعة فإن العمل كله بوصفه «كلا شاهلا» له تركيب فوقى سيتخطى عتبة الشعور بالجمال .

## الفصل السابع

### الفن كميدان للتجربة الجمالية

إذا كان الفن هو الميدان المخصص الذي نرصد في رحابه أبعاد التجربة الجمالية ، فإنه من الضروري أن نكشف عن حدود العمل الفني وأن نوضح الخصائص التي يتميز بها عن غيره من ألوان النشاط الإنساني الأخرى .

#### أولا - المميزات الخاصة للعمل الفني :

إن ما قلناه عن الشعر ينطبق أيضا على الفنون الأخرى كالنحت والرسم والموسيقى . فالرسم مثلا والنحت ليس كل منهما مجرد محاكاة للطبيعة أو تقليداً للصور الحية ، إذ لو صح هذا لأخرجنا الرسم والنحت من عداد الفنون الجميلة ، إذ أن مجهود الرسام أو المثال حيثئذ سيكون كعمل آلة التصوير التي تلتقط الصور الفوتوغرافية دون تصرف . (ولو أن بعض الناس يرون في بعض الصور الفوتوغرافية عملاً فنياً جميلاً وذلك من حيث الزوايا التي تلتقط منها المناظر ومن حيث إختيار مواقع الظلال والأضواء وانعكاساتها ) .

فالفنان لا يقلد الطبيعة تقليداً مخلصاً أميناً ولا يرسم الأشخاص كما تتطبع صورهم على الأوراق الحساسة لآلة التصوير ، ولكنه يتدخل هو بشخصه وبذاته فيما يرسمه . فإذا رسم صورة «سقراط» مثلاً فإنه لن يرسم سقراط الذي يشاهده الناس يومياً ، بل هو يرسم «سقراط» كما يهواه هو أو كما يود أن يراه ، بحسب أسلوبه الفني ، وانسياقاً مع ألوان شعوره الخاص . وإذن فتمتطيع القول بأن الصور التي يرسمها الفنان تكون أكثر اقتراباً من نفسيته هو ، وليس من موضوعها المعين . وكذلك الموسيقى ليست مجرد ربط

بين مفردات النوتة الموسيقية بطريقة آلية تعسفية متكررة ، بل العمل الموسيقي هو خلق وإبداع قائم أولا وأخيرا على ذاتية الفنان التي هي النبع الصافي الذي ينطلق من أعماقه اللحن الموسيقي ... فالفنان الحق لا يسمح لآلته أو لأي جمل موسيقية جاهزة بأن تسيطر عليه وتتحكم في أسلوب أدائه ، بل هو الذي يتحكم في الآلة ويوجهه اللحن بربطه بخلاجات نفسه . أما السلام الموسيقي والنوتة الموسيقية والأعمال الموسيقية الأخرى فهي مجرد عوامل مساعدة قد لا تؤثر كثيرا في الخلق الفني ولا سيما بالنسبة للإنتاج الموسيقي الخصب .

وعلى الناقد الفني في ميدان الموسيقى ألا يوجه نظره إلى الأداء الموسيقي وحده ، أي إلى الأسلوب الموسيقي ، بل عليه أن يتجاوز هذا النطاق ، وأن يحتك مباشرة بالصورة الفنية التي يريد الفنان أن يبرزها عن طريق هذا الأداء . وكذلك الناقد في ميدان الشعر ، يجب عليه أن يوجه أنظار الشعراء والقراء والمتذوقين إلى عدم الوقوف عند حد الصياغة الفنية أو العامل الأدبي التاريخي فحسب فان ذلك يحول بين المتذوق واستجلاء الصور الفنية الفريدة التي كانت ماثلة أمام الفنان في لحظات إبداعه الفني .

وإذا كنا نتمسك بضرورة وجود الصور الفنية في العمل الفني فاننا مع هذا لا ننكر أن الكثيرين من ذوي الحذق والمهارة قد أنتجوا أعمالا فنية جيدة الصياغة أعجب بها الناس من ناحية جودة الصياغة ومهارة التعبير وبراعة الاقتباس فحسب . ففي الشعر مثلا قد يعجب الناس بفتحولة اللفظ وجرسه في الأذان ، وقد يعجب الناس أيضا برجاحة عقل الشاعر وصدقته وقدرته على صياغة الحكم والأمثال واستعمال المحسنات البديعية والاستعارات المختلفة وتحري إشراق الديباجة وجدة المطلع وبراعة الاستهلال وجميع صور الصنعة الأخرى - إلا أن جميع هذه الأمور

وإن عدها العرب من مستلزمات الشعر الجميل في نظرهم ، إلا أنها في واقع الأمر إنما تأتي في المرتبة الثانية بعد الصور الشعرية التي هي موضوع الحدس الجمالي ، وهذا ما غفل كثير من شعراء العرب ونقادهم عن إثباته . فالصياغة قد تثير إعجاباً في نفوسنا ولكنه إعجاب يأتي نتيجة لصدى رنينها في الآذان ، وقد يكون تأثيرها تأثيراً حسياً موقوتاً ، فما هي إلا ذبذبات طرب تنقضي بانقضاء سماعها ، أما الصور الشعرية فإن تذوقها والإعجاب بها لا يقف عند حدود الإحساس الموقوت ، بل ينفذ إلى أعماق النفس ويتخلل ذاتية المتذوق وقد يؤثر فيه ويترك أثره العميق في نفسه طوال عمره .

وخلاصة القول أن الفنان لا يجب أن يهتم كثيراً بالتزام السيمترية (التماثل) أو إحكام الزخرفة أو تنسيق الألوان أو إبراز مفاتن الجسم التشريحية أو الصياغة بجميع أنواعها بقدر ما يكون اهتمامه موجهاً إلى الدقة والإخلاص في إبراز حدسه الأصيل للصور الفنية ، وتسجيل التجربة الحيوية التي يعانها ويعاصرها أثناء ممارسته للعمل الفني .

### ثانياً : أوجه الاختلاف بين الفن وبين نواحي النشاط الإنساني الأخرى :

عندما عرفنا الفن بأنه حدس خالص أردنا أن نؤكد في وضوح أنه يختلف أساساً عن أوجه النشاط الإنساني الأخرى .

#### ١ - فالفن ليس فلسفة : إذ أن الفلسفة تتناول مقولات الوجود

والمعرفة عن طريق الاستدلال المنطقي ، ولكن الفن يقوم على « حدس » مباشر للوجود بطريقة مغايرة للأسلوب الفلسفي . إن الفن تجربة فريدة يتدخل فيها الوجدان على صورة اتصال مباشر يعاود على الصيغ المنطقية ، فبينما نجد الفلسفة تستخدم التجريد والتعقل لكي تقيم مذهباً معيناً نجد أن الفن لا يحاول تجريد

الصور للوصول إلى المفهوم المنطقي لها ، بل هو على العكس من ذلك يستبقى هذه الصور في حيويتها الدافقة وألوانها وحاملها الشعوري والزمانى والمكانى . وبمعنى آخر يتعامل الفن مع الوجود المتكامل النابض بالحياة ، بينما تتعامل الفلسفة مع الوجود المجرد ، وقد نزعنا عنه الكيفيات والصفات الثانوية ، وهذا ما يعبر عنه برجسون بقوله : « بينما نجد أن العقل يحال ويشرح مستوفقا الظاهرة نازعا لها من سير التطور نجد أن الحدس يدرك هذه الظاهرة في حركتها وفي تمام حيويتها دون أن يستوقفها » . ولكتنا يجب أن نفرق بين التجربة الحدسية التي يتكلم عنها برجسون والتجربة الحدسية في الفن ، فالحدس عند برجسون ولو أنه ينصب مباشرة على وحدات السيل الحيوى الذى انبثقت خلال التطور الإبداعي دون أن يفصل هذه الوحدات عن روابطها السابقة واللاحقة ، إلا أنه مع هذا يتعامل مع واقع ويخلص في سبر أغوار هذا الواقع دون أن أى تدخل من جانب الشخص القائم بالحدس في تلوين هذا الواقع المدرك بالحدس باللون الشخصى ، بل يكون رائده الإخلاص والدقة والأمانة في رصد ذبذبات الواقع الحى عن طريق التجربة الحدسية . أما الحدس الفنى فانه وإن كان يتناول الواقع في حيويته أى الصور في تمام اكتمال نبضاتها وألوانها الحية ، إلا أنه يجعل لها حاملا شخصيا ذاتيا يأتى من تدخل نفسية أو ذاتية الفنان أو المتذوق للأثر الفنى .

وعلى الرغم من أننا نصف الفن دائما بأنه لا معقول أو بأنه لا منطقي ، إلا أن الفن لا يمكن أن يتجاهل منطقته الخاص به ، وليس هو المنطق الجدلى الذى يقوم على التصورات العقلية بل هو منطق خاص بالخلق الفنى نسمية منطق الحبس وهو

الذى نعنيه من كلمة « استيثيك Aesthetics »

وإذا كان الفن منفصلا عن الفلسفة من حيث الطريقة أو الأسلوب فإنه مع هذا قد يتداخل مع الفلسفة فيعبر تعبيراً عبقرياً عن الفكرة الفلسفية كما هو الحال في المذهب السريالي، فالسريالية في فن الرسم مثلاً - وهى أسلوب طريف يتجاوز الواقع الملموس - يحاول أصحابه التعبير بالرمز الغامض - أو فيما يشبه النمط الأسطوري - عن عالم الرؤى والأحلام، واستجلاء خبايا العقل الباطن والخواطر المكبوتة، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن الفنان السريالي قد يعكس هذا الوضع فيجرد الصورة المحسوسة من خصائصها البارزة ويخلع عليها طابعا سيكولوجيا معيناً وتكوننا رمزياً غامضاً بعيداً عن عالم الواقع، ولكن العلاقة التي بين هذه الرموز وبين ما ترمز إليه ليست كالعلاقة بين الفكر واللغة. فبينما نجد أن اللغة - كأداة للتفاهم الاجتماعي - قد اتخذت صبغة موضوعية أو بمعنى آخر أصبحت لها سمة اجتماعية من حيث أنها لغة لجماعة معينة اتفقت على مفاهيم خاصة لألفاظها بحيث يفهم كل فرد من أفراد الجماعة ما تعنيه هذه الألفاظ وما تهدف إليه .. بينما نجد هذا بالنسبة لعلاقة الفكر باللغة مما يجعل من الممكن نقل أفكارنا للآخرين ويجعلنا نثق إلى حد ما بأن أفكارنا ستصل بأمانة إلى أذهان الآخرين لثقتنا في صدق دلالة ما تتضمنه اللغة من معاني، نجد من ناحية أخرى أن الأمر يختلف عن ذلك فيما يختص بالتعبير السريالي عن الرؤى المجردة، فالرمز السريالي الذى يستخدمه الفنان للتعبير عنها إنما هو وسيلة شخصية بحتة لا أثر للموضوعية فيها .. هو أداة يشكلها الفنان ويبدعها من ذاتيته، ولهذا فإن التلاقى بين الفلسفة والفن في هذا المذهب يستند أساساً على التجربة الشخصية والمعاناة الفردية والتأمل الذاتى اللاشعورى وليس على المنطق



العقلي والفكر المجرد . ومن ثم فإن اقتراب «المن السريالي» من الفلسفة لا يعنى أكثر من كونه يتجاوز الواقع ويعرض لما وراء الطبيعة ، وهو مجال يدخل فى نطاق البحث الفلسفى . وإذا كانت السريالية تقترب من الميتافيزيقا - وهى الموضوع الأثير للفلسفة - فإن الرمزية أيضا تسير فى نفس الطريق الذى سلكه الفلسفة أى أنها تستمد موضوعاتها من الفكر أو من الانفعال المجرد ، فترمز إليه برموز حسية معبرة : فالقلب الذى تخترقه السهام إنما يرمز إلى الحب الشديد ، وقمة الجبل الثلجى ترمز إلى السمو العقلى والحكمة والتأمل العميق ، والخطوط الدقيقة ذات الاستقامة قد ترمز إلى التزمّت الدينى والأخلاقى الخ ... وعلى هذا فعلى الرغم من استخدام الفن السريالى والرمزى لموضوعات الفلسفة إلا أنهما لا يمكن أن يدخلوا فى نطاق العمل الفلسفى ، فالفن ليس فلسفة .

٢ - ولعلنا نتساءل أيضا عما إذا كان ( الفن يعتبر تاريخا ) أى أن يكون فى أصله أداة طبيعة لمادة التطور التاريخى والأحداث المتتابعة على مسرح الحياة الإنسانية .

والجواب بالنفى ، فالفنان لا يشترط فيه أن يكون مؤرخا أى أن يكون أمينا فى سرد الحوادث التاريخية ، بل له أن يصور التاريخ كما يراه وله أن يصبغ حوادث التاريخ وشخصياته حسب انطباعاته وحسب انعكاسات هذه الأحداث وهذه الشخصيات على ذاته ، فحينما كتب شوقي مسرحية ( كليوباترا ) لم يعن كثيرا بتسجيل الوقائع التاريخية فى دقة ، بل غنى أكثر من هذا بإبراز شخصية كليوباترا كما يحس بها هو : كنموذج شخصى ترتبط به صور فنية متعددة تعكس أضواءها على الحوادث فتتراءى له فى لون خاص ، وليس

كما حدث فعلا في التاريخ ، بل لقد عني أيضا بإخراج هذه الصورة الفنية -  
وهي النصة - مكتملة العناصر محبوكة حبكا فنيا بحيث تنتهي إلى نتيجة تحمل  
مشكل القصة ، هذا بالإضافة إلى إدخال قدر من الفكاهة والمرح لكي تسهل  
متابعتها ولكي تكون أداة للترويح عن النفس وإلى توجيه النظر إلى طبيعة أو  
نسق غير مألوف، وكل هذه أمور لا يمكن الادعاء بأنها ذات صبغة تاريخية أو  
أنها حدثت بالفعل في حياة كليوباتره .

وإذا فهدف الفنان ليس التسجيل التاريخي ، بل هو الخلق الفني ، وإذا  
كان النقد التاريخي يحاول التمييز بين ماهو واقع وماهو غير واقع، فإن الفنان  
لا يجهد نفسه في ذلك ولا يتعرض لمناقشة صدق الوقائع أو صحتها التاريخية بل  
يتعرض فقط لوسائل التعبير المختلفة من الخدش الجمالي للصورة التي تدب من أعماقه .  
وعلى الجملة فإن النقاد لا يهتمون كثيرا بصحة الواقع التاريخي في العمل  
الفني كما هو الحال في ( مسرحية كليوباترا ) مثلا إذا أن تمت اختلافا جوهريا  
بين عمل الفنان وعمل المؤرخ .

ومع هذا فالفنان لا يستطيع التحلل تماما من كل الحدود التي تفرضها الوقائع  
التاريخية ، فلا يمكن لقصصى مثلا أن يصور الطاغية أنيرون في صورة حكيم  
مصلح ينطوي قلبه على الخير، أو يخرج لنا نابليون في صورة جبان مذعور ،  
أو يعطينا صورة مشوهة وبعيدة عن الواقع لشخصية ما<sup>(١)</sup> ، فالعمل الفني الذي  
يستمد مادته من التاريخ، وإن كان لا يجب أن يكون مطابها للوقائع التاريخية  
إلا أنه يجب ألا يخرج عن الإطار العام للمضمون التاريخي .

١ - وقد أخرج مؤرخا أحد الكتاب في مصر مسرحية من هذا النوع عن «مأساة الحلاج»  
أظهره فيها كعالم اجتماعي عظيم ضاربا عرض الحائط بكل ما أحاط بشخصية الحلاج من  
وقائع تاريخية ودينية وصوفية لاتغيب عن أنظار الباحثين .

### ٣ - هل الفن علم طبيعي :

ليس الفن أيضا علما طبيعيا إذ أن العلم الطبيعي يهتم بجمع الحقائق وتنظيمها يقصد تفسيرها ، أى أنه ينتقل من الوقائع المادية إلى الكشف عن قوانين سيرها في الطبيعة ، وكذلك العلم الرياضي فإنه يستخدم منهج البرهان القائم على البديهيات والمسلّمات الرياضية . أما الفن فإنه لا يستخدم التجريد أو البرهان كمنهج ولا يخضع للفروض أو للتصنيف العلمى ، بل هو ينبع من ذاتية الفنان المتفاعلة مع الموضوع ، ونقصد بقولنا إن الفن ليس علما طبيعيا ، أن نبين في جلاء ووضوح أن العمل الفنى أبعد من أن يعد مجرد محاكاة للطبيعة ، ففي الرسم مثلا لا يجب أن نطالب الفنان بأن يكون كآلة التصوير التى تلتقط المناظر كما هى وفي أدق تفاصيلها . بل إن الفنان فى هذه الحالة هو الذى يسبغ طابعه الذاتى على مناظر الطبيعة فتخرج هذه المناظر فى لوحاته وقد اختلطت بفكرته هو عنها وبانفعالاته الخاصة . وعلى الجملة فإن المنظر الطبيعى الذى يشكّله الفنان فى لوحته يكون حينئذ نتيجة لحدس جمالى تابع من أعماق ذاتيته وقد يختزل فيه بعض الحقائق الطبيعة ، وقد يظهرها بطريقة تخالف ما هى عليه فى الواقع وهو لا يخضع فى ذلك كله إلا لعاملين : المهارة أى جودة الصنعة الفنية ثم الحدس الجمالى للصورة .

### ٤ - وكذلك فإن الفن ليس عملا يقوم على الوهم :

ذلك أن العمل القائم على الوهم ينتقل من صورة إلى أخرى انتقالا سريعا لتنوع المتعة والمرح والبهجة والراحة كما نجد فى الأعمال الفنية غير الهادفة والى تقصد فيها الأحداث والحركات لذاتها . إلا إذا كان العمل الفنى يعالج موضوع الوهم نفسه .

٥ - ليس الفن صدى مباشرا للانفعالات الموفوتة التي تعرض للانسان، فالفنان كالشاعر مثلا لا يتفعل مباشرة أمام موقف ما كأن يبكي أو يصرخ أو يقهقه إذ أن هذه تكون في العادة ردودا سريعة على المواقف المختلفة وتعبيرات مباشرة عن الانفعالات . والفنان الأصيل يحذر من أن ينساق وراءها إذ هو يتمهل فتتفاعل صورته التي يحدسها مع الإفعال المحيط بها، فيصدر عن الفنان تعبير فني رائع، قد يكون في أبيات، متناسقة أو في لحن موسيقي جميل أو صورة رائعة تخضع لمنطق الفن وأصول الصنعة الفنية وأساسياتها .

وإذن فالفنان قد يستجيب للانفعالات، ولكنه لا يسمح لنفسه بأن يكون مجرد مصدر لردود تلقائية دون وعي كالصراخ أو الضحك السريع بل هو يحول الانفعالات إلى تعبير فني، وهو يتخذ أسلوبا يمارس عن طريقه نوعا من التحكم العقلي والتأمل العميق . فالفرق إذن بين الانفعالات المباشرة وهي ذات صبغة شعورية بحتة - والعمل الفني الذي يقوم عليه الخدس الجمالي هو أننا نضيف إلى العامل الشعوري أي الانفعالات عاملا عقليا أساسه التأمل . ويتضمن هذه عمليات مختلفة من تذكر واقتباس وخيال وإضافة وحذف وإبتكار وكشف الخ . وبهذا تكون للفن صبغة سامية إذ أنه على هذا النحو يحررنا من العواطف والانفعالات المباشرة، أي أنه ينطوي على قوة تطهير تستهدف تنقية النفس . ولهذا فإن الصوفية يستعملون بعض صور التعبير الفني كالموسيقى والرقص، لتكون عاملا مساعدا في الوصول إلى حالة التطهير، وكان الفيثاغوريون أول من أشار إلى فائدة الموسيقى في التطهير الروحي، وكذلك فإن الموسيقى مثلا كفن من الفنون الجميلة تتخذ كأداة للعلاج النفسي .

ويتميز التعبير الفني بأنه غير محدود فهو ينتشر ويذيع ويؤثر في الناس في كل زمان ومكان فيحدث لهم حزنا أو ألما أو رغبة أو رهبة ، نشاطا أو تقاعسا ... الخ . وقد يخلد، بينما نجد أن الإفعال الوقتي المباشر ينقضي أثره بانقضاء زمانه ، فالصورة المضحكة أو الكوميديا إذا كانت عملا فنيا أصيلا تبقى عالقة في أذهان الناس ووجدانهم كما هو الحال في قصة دون كيشوت وهي ممارسة فنية للخير المثالي ، فرغم سذاجة البطل والسخرية التي نحسها بين جوانبنا حين نقرأ مواقفه المضحكة، وهو يندفع ليصارع الطاحونة مثلا، وغير ذلك مما يثير الضحك والسخرية في نفوسنا، رغم هذا كله فإن تمت محاولة فنية رائعة لعرض صورة من النماذج البشرية المثالية في سياق فني محكم. وينطبق هذا أيضا على مسرحيات نجيب الريحاني فقد كانت تعتمد على الفكرة والصور الفنية التقديرية إلى جانب المواقف المضحكة ذات الصفة الترفيهية، إذ أنها تشتمل في الغالب على نقد شديد للحاكم والتاجر وصاحب العمل والمحامي ولأصحاب المهن على اختلاف طبقاتهم وتنوع حرفهم . وليست الملهاة وحدها هي التي تبقى وتخلد إذا كانت عملا فنيا أصيلا ، بل إن هذا ينطبق على الفن التراجيدي أيضا فهو يخلد ويبقى من حيث أنه يثير في نفوسنا الحب أو الكراهية لشيء ما فيربطنا به بنوع من المشاركة الوجدانية كما سنرى فيما بعد . ومع هذا فإن « المأساة » التي تثير في نفوسنا الحزن والألم فحسب دون إنطوائها على فكرة ما أو صورة فنية مبدعة لا تعتبر فنا أصيلا . وهكذا أيضا فإن الملهاة التي تقوم أصلا على إثارة الضحك والمرح فحسب ، لا يكتب لها الخلود وتعتبر من قبيل التهريج المرفه عن النفس والمواقوت بزمان صدوره. ونحن إذا استعرضنا مشاهدنا من تمثيليات مضحكة نجد أن من بينها ما بقي له أثر في نفوسنا رغم مضي مدة طويلة على مشاهدته أو قراءته ، والسبب في هذا أن العمل الأول

كتب له الخاود لأنه يقوم على خدس فنى لصورة فريدة تناولتها يد الفنان بتشكيل حاذق فأصبحت عملاً فنياً ممتازاً، كما هو الحال فعلاً فى رواية (البخيل لموليير) وكذلك سخرية (فولتير) وتهكمه اللاذع وأعمال (برناردشو) ذات النقد اللاذع الساخر .

#### ٦ - ليس الفن خطابة أو تعليماً أو تهذيباً :

يتفق ذلك مع ما سبق أن أشرنا إليه من أنه لا يمكن أن يكون الفن وسيلة تخدم أية غاية عملية أو نظرية ، مستمدة من الحقائق التاريخية أو الفلسفية أو العلمية أو من مذاهب سياسية أو أخلاقية أو دينية ، فهو لن يكون بهذه الصفة فناً خالصاً إلا إذا كان ممتزجاً بمشاعر الفنان وصادراً عن أعماق ذاته. ولا تخرج الخطابة عما أشرنا إليه ، فالخطابة كفن من الفنون لا يمكن أن تعرف بصيغتها الفنية إذا لم تكن صادرة عن حس مرهف للخطيب ومشاعر دافقة تجتاح جوانبه فيندفع فى فصاحة وفى زلاقة تعبير. أما إذا كانت الخطابة موجهة إلى غاية معينة ، كأن تكون موجهة إلى أمر سياسى أو دينى .. ألخ . كما يحدث فى الاجتماعات السياسية أو فى حلقات الإرشاد الدينى أو التهذيب الأخلاقى فإن الخطيب فى هذه الحالات لا يمكن أن يسمى فناً لأنه إنما يعبر عن حقائق فلا ينطوى تعبيره على خلق أو إبداع فنى لصور جمالية، إلا إذا أعبرنا جمال الأسلوب وقوة التأثير الخطابى نوعاً من الفن الخالص. ونرى أن كثيرين من الفنانين يستخرون من الخطابة والشعر الدينى، ففولتير يقول: « إن الأشعار المقدسة مقدسة حقاً لأن أحداً لا يلمسها » أى أن أحداً لا يقرأها لأنها ليست من قبيل الأعمال الفنية بل هى تعبر عن تصوير للقدرة الخارقة أساسه الرهبة والخوف أو الثواب أو الرجاء .

### ثالثا : علاقة الفن بأنواع النشاط الانساني الأخرى

لا يمكن في الواقع فصل النشاط الفني عن أوجه النشاط العقلي الأخرى فليس الشعور الذي يقوم عليه الفن شعورا منعزل عن العقل بل هو شعور يحتاج العقل بأفكاره ورغباته وأفعاله السابقة والحالية ، ومن ثم فإن الفنان لا يستطيع أن يعيش بمعزل عن الحياة وتيارات الفكر، وإلا كان فنه نوعا من الانطباعات الخالية من أى محتوى .

وإذن فالعمل الفني لا بد أن يكون أساسه الشخصية الإنسانية الكاملة . ولما كان كمال هذه الشخصية فيما تتحلى به من أخلاق أى فى الشعور الخلقى ، لذلك فإن مؤرخى الفن وفلاسفة الجمال قد يرون فى الأخلاق أوفى الضمير الخلقى أساسا للفن ، وقد لا نوافق نحن على ما يذهب إليه أتباع هذه المدرسة حينما يربطون الأخلاق بالجمال أو بمعنى آخر يطابقون بين الخير والجمال .

ومهما يكن أمر هذه النظرية ، والنظرية المعارضة لها ، إلا أنه من الأهمية بمكان أن يكون الفنان ذا حس مرهف، يشعر شعورا واضحا بمعانى الخير والشر والفضيلة والرديلة ، ودقة شعوره بهذه المعانى لا يفسر على أنه تحيز لطرف منهادون الآخر، أو أنه يقف مثلا إلى جوار الفضيلة كما تراها المذاهب الأخلاقية المختلفة، فالفنان إنسان حر طليق لا يقيد به أى عرف أو منفعة ولا ينساق بفنه وراء أى من هذه المعانى، وليس الفنان أيضا مطالبا بأن يتصف بشيء من هذه الصفات، فلا يجب أن يكون قد يسا لي كتب قصائد التضحية وأروع ملاحم النسيك والقداء الدينى ، بل نحن نرى على العكس من ذلك ، أن الكثير من الفنانين يجيدون

التعبير عن عكس الحالات التي يتصفون بها ، فالشاعر الجبان يجيد الشعر في البطولة لأن في ذلك نوعاً من التعويض النفسى عن عقدة النقص .

ومن ناحية أخرى نجد أن الفن لا يعترض وجود ألوان النشاط العقلى الأخرى بل العكس هو الصحيح ، وهو أن ألوان النشاط العقلى على مختلف صورها تحتاج إلى الصيغ الفنية لكي تظهر ولكي تشيع . وأبسط هذه الصيغ الفنية هي الكتابة ( الخط ) - فالخط أثر فنى بديع نصفه بالجمال أو بالقبح ، وهو أيضاً أداة اجتماعية أساسية للتفاهم بين الناس ، فإذا كان هذا الخط منطوقاً أى شفويًا ، فإنه يصبح أداة للجدال والمناقشة والاتصال اليومي بين الأفراد والجماعات . وكذلك فإن الخط مكتوباً أو مقروءاً أداة لنقل العلم والحضارات عبر الأجيال ، وكذلك الغناء والرقص والرسم والنحت والآثار المختلفة بما عليها من نقوش تاريخية ، كل هذه أعمال فنية ذات أصالة فى أسلوبها الفنى ، على الرغم من أنها تخدم جميع أنواع النشاط الإنسانى ، ففى كل ناحية من نواحي النشاط الاجتماعى يتدخل الفن لكي يعطى مسحة جمالية ولمسة فنية أخيرة لأنه أثر من آثار النشاط الإنسانى ، وكذلك فإن الفن فى المجتمع كما يقول ريد Read فى كتابه « الفن والمجتمع » :

هو « همزة الوصل بين الناس فى المجتمع »

كما أن التقدير الجمالى لأعمال الفنان يخلق رأياً عاماً ، ويشيع التوافق والتضامن بين الناس . فاتفق الناس فى الحكم على أغنية ما فى مجتمع معين بأنها جميلة



هذا الاتفاق يدعم قوى التماسك الإجتماعى فى المجتمع ، وقد يستغل البعض هذا التماسك فى مواقف خاصة :

**والملاحظة** أن النشاط الفنى لا يمكن أن يكون بمعزل عن أوجه النشاط الإنسانى الأخرى على الرغم من أن الظاهرات الفنية - كما قلنا - ذات أصالة فريدة تنبثق من أعمال الفنان الذى لا يسمح لأى تيار آخر خارج ذاتيته ، بأن يسترق إنتاجه الفنى النابع من تلافائته الخصبة .

## الفصل الثامن

### تفسير الظواهر الفنية أو مشكلة الإبداع الفني<sup>(١)</sup>

تبين لنا إذن من دراستنا لعناصر العمل الفني أنه يقوم على المادة والموضوع والتعبير ، فما حقيقة عملية الخلق الفني التي تلد أثراً فنياً ، أو بمعنى آخر كيف نفسر ميلاد العمل الفني ؟ .

#### ١ - نظرية الإلهام والعبقرية :

يرى البعض وعلى رأسهم أفلاطون أن الفن مصدره إلهام أو وحى من عالم مثالي فائق للطبيعة ، والفنان رجل ملهم يستمد فنه من ربات الفنون . فالفن إذن مظهر من مظاهر العبقرية وضرب من الجتون الإلهي ، أو هو من قبيل الوجد الصوفي ، ولا يحمل رسالة هذا الإلهام إلا أفراد ذرو حس مرهف مشبوب العاطفة . ويمتاز الفنان عن عامة الناس ويشذ عنهم في مزاجه وفي سلوكه ، وهو لا يعدو أن يكون أحد القوابل السلبية التي تنتظر انهمار المطر أي الإلهام دون أى تدخل إيجابي من ناحية الذات . فلامارتين وهو من دعاة هذه النظرية يقول : إنه لا يفكر على الإطلاق وإنما أفكاره هي التي « تفكر » له وقد أشار بجيته إلى أنه حينما كتب آلام فرتر لم يبذل أى مجهود شعوري في تدبيرها اللهم إلا الانصات المرهف إلى هواجسه الباطنية ، وكذلك ما ذكر عن شوبان من أن الإبداع الفني عنده كان تلقائياً سحرياً يرد عليه دون أن يتوقعه ، وقول كولردج من إنه كان يكتب أثناء نومه كما لو كان

---

(١) راجع المؤلف القيم الذي أخرجه الدكتور حلمي المليجي عن « سيكولوجية الابتكار »

وهو يشتمل في قسم منه على دراسة تجريبية ممتازة لظاهرة الإبداع الفني .

مسحورا ، والشعراء جميعا يتكلمون عن شياطين الشعر وكيف أن كل شاعر أسير لشیطان خاص به، فالفنان إذن أسير في يد قوة عليا تسيطر عليه وتوجهه إلى غاياتها كما يقول نيتشه . هذا هو مجمل موقف مدرسة الإلهام والعبقرية في تفسير الإبداع الفني . ويبدو أن النزعة الرومانظقية في الفن كانت هي المسئول الأول عن المبالغة في هذه الناحية والاستسلام لأحلام اليقظة وخيالات اللاشعور . على أن الفنون التمثيلية ومنها المسرح هي بطبيعتها أقل الفنون إستسلاما لهذه النزعة لأن أصحابها يقررون أنهم استمدوا أفكارهم من ملاحظة الطبيعة ومخالطة الناس .

والذى يجب أن نشير إليه بهذا الصدد أن أصحاب النزعة الرومانظقية يتناسون أن الفن وإن كان إبتكارا شخصيا إلا أنه يقوم على الخبرة المتوارثة أى بمعنى أنه ينتسب إلى الطراز الفني السائد الذى هو حصيلة الحضارة والمجتمع فى تاريخها الطويل .

## ٢ - النظرية العقلية :

وإذا كان أصحاب نظرية الإلهام يتحدثون عن فعل حدسى معارض للعقل ، فإن العقلين قد ذهبوا إلى أن العبقرية فى الفن لا تعارض العقل مطلقا بل هى فعل بصير مستنير يحققه عقل ناضج واع قد أمتلك زمام نفسه . وقد انتقد دى لاكروا موقف مدرسة الإلهام وذهب إلى أنه ليس حقيقة أن الخلق الفنى يقوم على ما يشبه الوجد الصوفى أو الحدس الدينى أو الإشتراق الإلهى ، وليس هو نوعا من الاجترار اللاشعورى كما أدعى شوبنهاور ، بل هو لصناعة وجهد بالغ واع وتمثل ناقد ، وإزادة مضاءة . وليس فى مقدور

الذاكرة أو الذكاء أو الخيال إنتاج أى عمل فنى بدون تدخل الجهد التكنيكي فى تنظيم المادة الخام .

وتمت صورة أخرى للموقف العقلى فى تفسير الإبداع الفنى ، حيث نرى ( كانت )<sup>(١)</sup> يرجع العمل الفنى إلى قوانين وشروط أولية *apriori* سابقة على التجربة ولكنها ليست مشتقة من عالم مثالى يجاوز التجربة الإنسانية بل مشتقة من قوانا الإدراكية ، وهو يشير إلى شروط أربعة يخضع لها العمل الفنى وهى : **الكيف** *qualité* أى تقويم العمل الفنى من حيث الصورة والتناسق لا من حيث المتعة والمنفعة ثم **الكم** *quantité* أى عدد المعجبين به بناء على مدى تناسق الصورة أو اتساق الكيف ، ويسمى أيضا بالكم الإعجابى فالأثر الجميل يحمل فى ذاته قوة انتشاره ويعم الإعجاب به عند الناس ، ثم **الترابط** *relation* أى كون العمل الفنى غاية فى ذاته أى ارتباط الوسيلة بالغاية وانطباقها ، فالعمل الفنى لا غاية له غير ذاته ، ومن هنا تنتفى الصفة النفعية وينتفى إخضاع القيمة الجمالية لغاية أخرى غير ذاتها . **وأخيرا** **الحالة** التى عليها الفنان أو المتذوق للأثر الفنى *modalité* وذلك يعنى أن الحكم الجمالى ينصب على واقعة حدثت فى التجربة ، وأساس هذا الحكم ضرورة ذاتية يعبر عنها موضوعيا بافتراض وجود إحساس مشترك ، فكل ما هو جميل موضوع استحسان بالضرورة ، وبهذا تصبح سمة الجمال نوعا من الأمر الجمالى المطلق الذى يشبه إلى حد ما الأمر المطلق فى ميدان الأخلاق ، ولكن هذا الأمر ليس أوليا مطلقا كما هو الحال فى الأحكام الرياضية والطبيعية .

وهذه الشروط الأربعة للعمل الفني تجعل من عملية الإبداع الفني فعلا صادرة عن قوانا الإدراكية مجتمعة وليس عن فردية الفنان ، وكذلك فانها تعتبر شروطا أيضا لحكنا على الأثر الفني بالجمال أو بالقبح وهى شروط مشتقة من طبيعة النفس الواعية ، بمعنى أنها تتطلب تفكيرا وتطبيقا وتمثلا فنا عتمليا مجموعيا . وبهذه الطريقة يفسر ( كانت ) موضوعية الأحكام الجمالية .

### ٣ - النظرية الاجتماعية :

فاذا ما أنتقلنا إلى المدرسة الاجتماعية نجد أصحابها يبحثون عن «الدور» الذى يضطلع به المجتمع فى العملية الإبداعية ، وكان تين Tanie أول من تكلم عن النزعة الاجتماعية فى ميدان الفن ، فهاجم الأحكام المعيارية وقال : إن الفن وليد المجتمع ، ورفض بشدة نظرية القائلين بالفن للفن ، وكذلك فان المثل الأعلى فى الفن لا وجود له عنده . والفن حسب رأيه ليس إنتاجا فرديا بل هو ضرب من الصناعة أو الإنتاج الجمعى ، والمعايير الفنية معايير حضارية ذات أصل إجتماعى ، والصناعة الفنية وقوانينها مستنبطة من الحياة الجمالية للجماعة ، وبذلك يصبح الحكم الجمالى الذى تصدره الجماعة على العمل الفني بمثابة شهادة بتجاحه ، وإذن فالقيمة الفنية إجتماعية أى أنها بحاجة إلى شهادة الجمهور أى المجتمع ، والفنان ليس كائنا منعزلا عن المجتمع ، بل هو كائن اجتماعى يعيش فى بيئة جمالية ذات صبغة إجتماعية يستجيب لمؤثراتها ويخضع للتيارات الجمالية السائدة فيها ، وحتى إذا بدت منه ثورة على هذه التيارات فانها لابد من أن تستند إلى تيارات سلفية معارضة تسرى فى المجتمع وتشجع على التمرد ، كانهيار النظم العتيقة أو ظهور حركة تجديد اجتماعية الخ .

فالقضية بين الفنان والمجتمع في حال المعارضة تكون ظاهرية دائماً ، إذ الفنان مندمج حتماً في التراث الحضارى للمجتمع بالإضافة إلى وراثته الخاصة وظروفه الشخصية . والواقع أن لكل فترة زمنية مجموعة خاصة من التصورات والطرز الفنية ، ففنانوا عصر النهضة لهم طابع خاص أو روح فنية خاصة تجمع بينهم ، والفن الأوروبى الحديث له طابعه الخاص رغم تشعب المدارس وتعارضها .

ويلخص دو كايم اتجاهات المدرسة الاجتماعية بصدد الفن بقوله : إن الفن ظاهرة اجتماعية وأنه إنتاج نسبي يخضع لظروف الزمان والمكان ، وهو عمل له أصول خاصة به وله مدارس ، ولا يبنى على مخطاير العبقريّة الفردية ، وهو اجتماعى أيضاً من ناحية أنه يتطلب جمهوراً يعجب به ويقدره . وعلى هذا فالفنان فى نظر دور كايم لا يعبر عن « الأنا » بل عن « نحن » أى عن المجتمع بأسره ، ولا يتم ذلك عن طريق التأمل الشعورى بل عن طريق الاختمار اللاشعورى وهو ما يشبه الحمل الفنى نتيجة للاختصاب الذى تم عن طريق المجتمع . ولهذا فقد يتوهم الفنانون أن الحمل الفنى يصدر عن الإلهام أو الوحي ماداموا لا يملكون بأيديهم خيوط التأثير الاجتماعى التى تكون فى الواقع بعيدة الغور متشابكة تماماً ومعقدة ومتداخلة . وعلى الرغم من أن المجتمع هو مصدر الأعمال الفنية ، إلا أن الأصالة الفنية عند هذه المدرسة تتمثل فى أن يدخل الفنان على التراث الفنى للمجتمع تعديلات وتطويرات أو تأليفات لم تكن مدركة من قبل ، مع أنها تكون موجودة فى المجتمع ومشتقة من كيانه ، وإنه فإبداع الفنى قائم على :

١ - المؤثرات الحضارية وهي البيئة الطبيعية ، والجنس ( وهو يمثل ما يرثه الفنان عن قومه من اتجاهات فنية معينة ) ثم التيارات الجمالية السائدة .

ب - أساليب الصنعة والتقالييد الفنية ( أى تكتنية الفن ) والتراث الفنى عبر التاريخ .

ج - الوعي الجمالى للمجتمع فى عصر الفنان .

#### ٤ - النظرية التأثرية أو الانطباعية :

ولكن التأثيرين وقد قامت مدرستهم أصلاً على توضيح تأثير الأضواء على الأجسام ومنهم **رنوار ، ومانيه وسيزلى** ، عارضوا أصحاب المدرسة الاجتماعية وذهبوا إلى أن العمل الفنى لا يمكن أن يفسر فقط بالتأثيرات الاجتماعية ، أو بتراث الماضى وتيارات الحاضر ، ذلك لأننا نشعر أمام العمل الفنى بأننا نراه للمرة الأولى وأنه تسبيح وحده ، وأنه شىء فريد ليس كمثل أى شىء آخر وهو يحمل طابعاً أصيلاً لا يسهل إرجاعه إلى غيره من الأعمال الفنية الأخرى ، وهذا هو تفسير الأصالة عند التأثيرين . فالعمل الفنى الأصيل لا نعلوه سمة الاثتلاف مع تيارات المجتمع ، بل هو على العكس من ذلك يحدث ضرباً من التحول والانفصال ، وكأ أنه حقيقة جديدة تماماً على الوسط الفنى الذى ظهر فيه فندهش له ونعجب به ، وكأ أنه سر يذيعه الفنان لأول مرة ، وليس كما يقول الاجتماعيون إن العمل الفنى مشتق من المجتمع ومن ترائه ، وأنه مهما انعزل عن المجتمع فإنه يعود إليه عن طريق الجمهور الذى يرجع إليه وحده تقويم العمل الفنى . ويستند موقف التأثيرين بهذا الصدد ، إلى أنه حتى الفنان نفسه لا يعلم مقدماً الصورة المكتملة لعمله الفنى قبل أن ينتجزه ، ومن ثمة لا يستطيع أحد أن يقدر مقدماً مدى ما يصل إليه العمل الفنى من أصالة ، إذ الأصل فى عملية الإبداع

الفنى هى الشعور بالرغبة أو بالحاجة إلى تحقيق شىء ما لا يلبث أن يتكشف تدريجيا خلال الأداء أو التنفيذ ، وقبل ذلك لا يمكن حصره ، فهو نداء لا محدود وفكرة منطلقة إلى العمل ، وحتى إذا كان لدى الفنان تصور أولى لعمله الفنى، فإن ما يتم تحقيقه بالفعل لا يتطابق فى النهاية مع تصوره الأولى ، بل ربما زاد عليه أو نسيخه أو عارضه ؛ ومن هذا يتضح لنا أن الابتكار الفنى لا يتم إلا خلال الأداء الفنى ، ويقول فان جوخ : إن العملية الإبداعية فضلا عن أنها تقوم على حصيلة ضخمة من الخبرة الطويلة والعمل المضنى ، والدراسة المستمرة التى هى أدوات الإبداع ، إلا أن تمام العمل الفنى واستيضاح أمره لا يمكن أن يتحقق مقدما ، بل لابد من الأداء أو التنفيذ ، إذ هو المحرك الأول لكل فكرة فنية .

#### ٥ - موقف مدرسة التحليل النفسى ( فرويد ) :

وننتقل بعد هذا إلى تفسير آخر لعملية الإبداع الفنى يخالف موقف مدرسة الإلهام والمدرسة الاجتماعية والتأثرية ، وهو موقف مدرسة التحليل النفسى . تحاول هذه المدرسة أن تستخلص العمل الفنى من صميم الخبرات الشخصية للفنان ، إذ هو فى نظرها شخص منطو على نفسه ، يقترب كثيرا من حالة المريض النفسى « العصا بى » وأعماله الفنية ليست سوى وسائل للتنفيس عن رغباته الجنسية المكبوتة ، وقد اتخذ فرويد « ليونارد دافنشى » مثالا لتأيد نظريته ، فقد كان دافنشى ابنا غير شرعى ، مما دفع به إلى الارتباط بوالدته ارتباطا زائداً ، الأمر الذى فشل معه فى تكوين علاقات عاطفية مع الجنس الآخر - فيما بعد - ومن ثم فقد ظهرت لديه انحرافات جنسية شاذة فى علاقاته بتلامذته والمعجبين به ، وقد ظهرت هذه الاتجاهات فى أعماله الفنية فى لوحة المونا ليزا مثلاً ، وفى لوحة يوحنا المعمدان حينما خلط الذكورة بالأنوثة .



فالفن إذا عند دافنشى لم يكن سوى عملية إعلاء أو تسام بالغريزة الجنسية أو بمثابة منفذ لطاقة الليبدو وتحويل لها عن الإشباع الحقيقى وتوجيهها إلى الأساليب المتألية والرمزية للتعبير .

فعملية الإبداع الفنى عند فرويد تصدر عن العقل الباطن أو اللاشعور<sup>(١)</sup> وما فيه من عقد مكبوتة ترجع فى صميمها إلى الغريزة الجنسية . ولكن الفنان يختلف عن المريض العصابى فى أن القدرات التشكيلية<sup>(٢)</sup> التى لديه تتيح له المرونة الكافية لتشكيل صور التسامى ، والتعبير عن اللاشعور بما فيه من ذكريات مكبوتة يتحدر بعضها من عهد الطفولة ( كهقدة أوديب مثلا ) وكذلك يمتاز الفنان بأنه لا يهضم الحدث المؤلم كالعصابى ، بل هو يحاول عرضه والتنفيس عن الكبت وكأنه يقوم بعملية تطهير . ويفسر شارل بودوان نظرية فرويد فى الخلق الفنى اللاشعورى بأنها تصور ذلك الانفجار اللاشعورى الفريد الذى يحدث فى الحياة الشعرية ، وهو انفجار تلك الرغبات التى لم ينجح الرقيب النفسى فى كبتها . فالميلول الجنسية والرغبات المنحرفة تلزم المرء بأن يختار واحدا من أمرين : فاما الصراع مع العالم الاجتماعى أو التوازن الباطنى . وليس معنى هذا أن كل إعلاء أو تسام يأخذ صورة العمل الفنى ، بل لابد من وجود استعداد خاص أو قدرات خاصة للإبداع لا تتوفر لغير العباقرة من أهل الفن ، فليس فى قدرة كل فرد أن يحول الإعلاء إلى إبداع فنى :

١ - يرى فرويد أن العقد النفسية والانفعالات القوية لها منافذ أربعة :

١ - أحلام اليقظة ٢ - أحلام النوم ٣ - التهيج العصى والتوتر الحسى ٤ - الانتاح

الفنى - ويمثل المنفذ الفنى نوعا من التسامى للمشاعر الجنسية المكبوتة

٢ - القدرات التشكيلية - مثل : عامل الطلاقة ، عامل الابتكار ، وعامل الأصالة

وعامل التخيل وعامل التذكر . .

## ٦ - موقف يونج :

وقد تصدى بعد هذا العالم النفسى (يونيغ) للكشف عن مصدر عملية الإبداع الفنى فهو يذكر « أن العمل الفنى إنما يحدث نتيجة لضروب شتى معقدة من النشاط الشعورى الإرادى والنشاط اللاشعورى ، ولهذا فلا يمكن أن تنجح البحوث السيكلولوجية وحدها فى تفسير الظاهرة الفنية إذا ما اتجهت إلى الفنان نفسه بل يجب أن نتجه أيضا إلى دراسة الأعمال الفنية نفسها لمعرفة خصائصها وفهم حقيقة الظاهرت الفنية من خلال الإنتاج الفنى نفسه ، إذ أن الفن ليس إنتاجا شخصيا ، بل هو نشاط صادر عن الروح الجماعية أو الإنسان الجمعى وكان النشاط الفنى يرجع إلى حافز فطرى يملك الوجود البشرى بأسره ويسيطر عليه ويسخره . ومن ثم فإن صراعا بنشأ بين شخصية الفنان الفردية وعملية الإبداع اللاشخصية التى تطغى على الجانب الشخصى فى حياة الفنان فتثير فى نفسه السخط والتبرم والتعاسة وهذا هو ثمن المنحة الفنية التى يختصه بها اللاشعور أو الضمير أو الوجدان الجمالى فيجعله أداة لحمل رسالته المقدسة .

فعند يونج إذن نجد أن اللاشعور الجمعى ، أى لاشعور البشرية جمعا ، هو مصدر عملية الإبداع الفنى . ولهذا فقد ربط « يونج » بين الفن والوجود بصفة عامة ، واختص الفنان وحده من بين غيره من الناس بالقدرة على إدراك محتويات اللاشعور الجمعى ، ولهذا فان يونج يذكر لنا أن العمل الفنى - أى رسالة اللاشعور الجمعى - هى التى تخلق الفنان لا العكس ، فجيته مثلا لم يخلق فاوست ، بل فاوست هو الذى خلق جيته .



## الفصل التاسع

### النشأة التاريخية للفن

إذا كان الفن هو ميدان التجارب الجمالية أو هو أساس أحكامنا الجمالية أو هو بمعنى آخر ، موضوع التجربة الجمالية والذوق الجمالى ، فانه يتعين علينا أن نعرف كيف نشأ تاريخيا عند الإنسان وما هو الأصل التاريخي للظواهر الفنية ؟

لقد اختلفت الآراء والنظريات حول تفسير النشأة التاريخية للفن :

- ١ - **والنظرية الاولى** التي عرضت لهذه المشكلة ، هي نظرية فرويد هذه النظرية ترجع النشاط الفني إلى أثر الغريزة الجنسية في اللاشعور ، فالفن إن هو إلا تعبير عن مكونات العقل الباطن التي ترسب بتأثير الغريزة الجنسية.
- ٢ - **أما هيربارت سبنسر** فانه يرجع الفن إلى اللعب ويرى فيه نشاطا أرستقراطيا لا هدف له، بل هو في نظره يتجه إلى شغل أوقات الفراغ فحسب.
- ٣ - **ورأى ثالث** هو الذي يقول به ( كارل بوشر ) الذي يرى أن الفن ينشأ خلال النشاط الاقتصادي؛ فالغناء مثلا وهو أسبق الفنون جميعا إلى الظهور وقد نشأ في أول أمره مع العمل الجماعي أثناء جنى المحاصيل أو الصيد أو غير ذلك ، ففي وسط العمل ينبرى أحد العمال ويرفع عقيرته بالغناء ليرفه عن العاملين ويقلل من شعورهم بالإجهاد والتعب .

- ٤ - **والرأى الرابع** هو الذي يقول به **بوجل** - Bouglé ويرجع هذا الرأي نشأة الفن عند الإنسان إلى الحرب ، فيرى أن الفنون قد ابتكرت

للتأثير على الأعداء وبث الرعب في قلوبهم، فالبدائيون يضعون الريش الطويل  
المختلف الألوان على رؤوسهم ويطلون دروعهم بنقوش وأشكال مخيفة ويصدرون  
صبيحة الحرب من قرون من العظم أو العاج ويدقون الطبول وقد يرقصون  
أيضا استعدادا للحرب أو عند إعلانها . فمن المحتمل إذن أن يكون الفن  
قد نشأ من خلال الصراع القبلي الأول عند البدائيين .

٥ - **أما النظرية الخامسة** وهى نظرية **أميل دوركايم** فإنها ترى فى  
الدين نظاما اجتماعيا هو الأصل فى نشأة الفنون جميعا ، فالدين عامل هام فى  
تشكيل حياة البدائيين : إذ أن رجال الدين والسحرة عند البدائيين هم الذين  
كانوا يسيطرون على الحياة العامة ويتصدرون حفلات الأعياد والمراسم  
الدينية والزواج وندوات الصلح والسلام والحرب ، حيث كان العنصر الفنى  
يظهر بوضوح فى مشاهد الرقص الدينى البدائى ، وتغنيات الموسيقى الجنائزية،  
وصور وتماثيل آلهة العالم الآخر وكذلك الأرواح الشريرة . وللتدليل على  
صحة هذا رأى يرجع أصحابه إلى قدماء المصريين فيبينون كيف أن الطقوس  
الجنائزية - وهى طقوس دينية - كانت تقوم كلها على أعمال فنية من موسيقى ورقص  
ونحت وعمارة ورسم وغير ذلك ، وكان الفن فى القرون الوسطى الأوروبية  
مرتبطا بالمسيحية أوثق الارتباط . وإذن فعلى رأى دوركايم تكون للفنون  
غاية دينية أى اجتماعية - والدين كنظام اجتماعى هو الأصل فى نشأة الفن .

ولكننا نرى بخلاف ذلك أن الفن نشاط فردى بحث مصدره الفرد، وينخضع  
لتأثيرات نفسية وعاطفية قد لا يتدخل المجتمع فيها، فالشاب الذى يحب ويسعد  
بهذا الحب ينطلق من تلقاء نفسه معبرا عن هذا الحب فى صوت رخيم يغنى  
لفتاته ، أو هو يغنى ليتسرى قلبه ، وقد يتناول بعض الأزهار فى نشوة

الحب الذى يعتصر قواده فيرتبها في شكل باقة ليهدىها إلى محبوبته وقد تستهويه مظاهر الجمال فى الطبيعة، فينقل صورة منها إلى كوخه في رسم الشجرة والزهرة مقلداً بذلك جمال الطبيعة لأنه أحس بهذا الجمال. فالفن إذن ذو نشأة فردية وعاطفية بحته، إذ هو تعبير صادق عن أحاسيس الفرد وانفعالاته إزاء الطبيعة وإزاء الآخرين، بحيث تكون النفس المعبرة هى أساس التفاعل وشرطه، وهى التى تكون القابلة لمضمون هذا التفاعل والمصدرة لرجعه على صورة تعبير فنى فريد، فإن كان الفنان يملك القدرة على التعبير عن هذه الأحاسيس بالكلام المنشور، قال نثراً، وإن كان يستطيع أن يعبر بكلام موزون مقفى قال شعراً، وإن كان ما يعترى جوانب نفسه يتجاوز قدرته على التعبير فانه يتجه إلى درجة أعلى وهى الموسيقى التصويرية، وإذا أراد أن يعبر بأسلوب آخر أكثر وضوحاً فانه يعبر بالرسم أو بالنحت، فهذه كلها أنواع من الإفصاح عن النفس والتعبير عن مكنونها.



# الفصل العاشر

## تقسيمات الفنون الجميلة

### الجمال والفن :

قبل أن نتقل إلى دراسة المبادئ الفنية وهي المصدر الأول للنظريات الجمالية يجدر بنا أن نوضح الترابط الأساسي أو العلاقة الموضوعية بين الجمال والفن . فإذا لم يكن الجمال معطية فائقة للحس أى معنى يتجاوز الحس ويسمو عليه ، وإذا لم يكن أيضا شيئا محسوسا ، أى ظاهرة طبيعية محسوسة فهو أيضا ليس صورة خالصة أولية ، وهو كذلك ليس من صنع العقل ، وعلى هذا فان هذه المواقف ، الميتافيزيقية والطبيعية والتصورية والعقلية تتفق كلها فى أنها تتجه إلى إيجاد أساس عام للحكم الجمالى يحذف فيه العامل الشخصى . والحقيقة أن الجمال «قيمة» ونحن نعرف أن القيم تصدر فى أصلها عن العقل ولكنها تتحدد وتتعين حينما تتصل بالواقع . إن الشيء الجميل مثلا ، ليس جميلا لأنه يتضمن معنى إنه إنسانيا عقليا عن الجمال فيحسب ، بل إن الجمال الذى نحكم به على هذا الشيء هو نتيجة للعلاقة الجدلية أى للترابط المتفاعل بين الإنسان والطبيعة ، أو بمعنى آخر يقوم الحكم الجمالى كنتيجة لعمل إنسانى خلاق يبدأ من معطى طبيعى ويمر خلال نفسية الفنان وأصول صناعته الفنية ، هذا العمل الخلاق يتمثل فى موضوعات الفن ، فالفن إذن هو ميدان الدراسة الجمالية الأساسية . والفن ليس تقليدا للطبيعة ، وعلى هذا فان مبحث الجمال هو فى نفس الوقت



فلسفة للفن وليست هذه الفلسفة من نوع الميتافيزيقا ، أى أنها ليست ميتافيزيقا غيبية تبحث عن أصول الشيء الجميل فيما وراء الطبيعة ، ولا هى تحاول أن تتركب أوليا معايير الشيء الجميل ، وكذلك لا تحاول تطبيق هذه المعايير تعسفيا من الخارج على الفن ، بل هى تحاول أن تستمد معايير الشيء الجميل من النشاط الفنى نفسه أى من آثار الفنانين والكتاب كما تفعل فى الأخلاق تماما حينما نستخرج معايير السلوك لحياتنا الأخلاقية من أنماط السلوك التى نعيشها، ولهذا يجب علينا أن نستعرض سائر ميادين النشاط الفنى لى نعرف على هذه المعايير . والطريقة التى نتبعها فى ميدان الدراسات الجمالية لى نصل إلى تحديد هذه المعايير هى طريقة تصنيف الفنون .

### تصنيفات الفنون الجميلة :

كيف نصنف الفنون الجميلة ؟ هل يمكن تصنيفها على أساس الحواس التى تمارس بها أو على أساس الحركة ؟ إن أى أساس من هذه الأسس قد يبدو ناقصا . وسنرى من التصنيفات التالية كيف يضع الفلاسفة والجماليون تصنيفاتهم للفنون :

#### تصنيف كانت :

يميز كانت بين أنواع مختلفة من الفنون الجميلة أولها : الفنون الكلامية وهى النثر الأدبى والشعر وثانيها الفنون التصويرية وهى التى تعبر عن الأفكار بطريقة حسية وهذه الفنون هى .

أولا - الفن التشكيلي : *Plastique* ويتضمن التحت وهو موضوع

أعمال فنية يمكن أن توجد في الطبيعة ، والعمارة وموضوعاتها لا يمكن أن تتم إلا عن طريق الفن .

**ثانيا - التصوير ويسميه أيضا بفن المظهر الحسى ويتضمن التصوير بالمعنى الخاص وفن الحدائق .**

**ثالثا - فنون اللعب بالإحساسات jeu des sensations مثل الموسيقى** وهي فن الإحساسات السمعية ، ثم الملونات أو فن التلوين وهو فن الإحساس البصرى .

ويضيف كانت إلى هذه المجموعات الثلاث من الفنون طائفة من الفنون المركبة مثل : المسرح ، والغناء والأوبرا والرقص الخ .

## ٢ - تصنيف شوبنهاور :

يرتب شوبنهاور الفنون مثل ترتيبه للأفكار أو للمثل نفسها ، على أساس التصورات التى أشرنا إليها سابقا .

١ - ففي الدرجة السفلى نجد **فن العمارة** وهو مجال أفكار حدسية لا تلبث أن تحولها الإرادة عند التنفيذ إلى موضوعات هي صفات المادة : كالثقل والتماسك والمقاومة . وتترأى لنا الناحية الجمالية بين الثقل والمقاومة ، ويعبر الثقل عن جهد المادة لكي تنفذ إلى الأرض وأما المقاومة فهي جهد المادة الذى يرفعها فوق الأرض عن طريق الأعمدة والدعامات . . الخ . فاذن هناك عملية دفع وجذب بين الثقل والمقاومة . ويتكشف الجمال في فن العمارة في هذه العملية أو في هذه الحركة القائمة على الصراع بين الطرفين .

ب - ثم يلي ذلك **الفنون التشكيلية** وهي : النحت والرسم . أما النحت

فانه يكشف عن البنية الحركية للصورة الإنسانية ، ومن هنا نفسر إيثار شوبنهاور للتماثيل العارية حيث ترتبط رشاقه بالحركة بالجمال . أما الرسم فموضوعه الخلق أو الطباع خصوصا في الرسم التاريخي .

ج - ثم الشعر وهو يتجه إلى حدس الأفكار ولكن عن طريق التصورات المعبر عنها بألفاظ . ومن الشعر ما هو غنائي وهو يعبر عن سكينه النفس وهدوئها الدائم الغير المتذبذب الذى يغشى نفسية الشاعر حينما يتأمل الطبيعة وذلك على عكس اضطراب إرادته المريضة الفارغة دائماً .

أما التراجيديا وهى النوع الثانى من الشعر — وتعد أسمى أنواعه — فهى تكشف لنا عن الجانب المفزع من حياتنا حينما تتعرض فى مواقفها التمثيلية لذلك الصراع المفزع المخيف بين إرادتنا وبين ذواتنا أو صراع الإرادة مع نفسها أو مع القدر أو القوى الكونية التى لا نقوى على مغالبتها .

د - وأخيرا نجد الموسيقى خارج هذه الفنون جميعا فهى مستقلة تماما عن عالم الظواهر ، وتعبر عن صدق الصور وماهية العالم من وراء الأفكار والإرادة نفسها ، وهى أيضا لغة كلية تعبر عن العواطف فى أصالتها ونقاوتها كالفرح فى ذاته والألم فى ذاته ... وهى تعبر عن هاتين العاطفتين بعد أن تفصل عنهما حواجزهما .

وقد أضاف ليسنج Lessing فكرتى الزمان والمكان كصورتين أوليتين للحساسية إلى تصنيف شوبنهاور : فقد ميز بين الفن التشكيلي المكاني الثابت ، والفن الشعري الزماني الحركي . وكذلك نجد فى العصر

الحديث الأمريكي **توماس هل جرين Green** سنة ١٩٤٠ يذكر ستة فنون كبرى موزعة بين ثلاث مراتب ، أولاها ثلاث فنون مجردة هي الموسيقى وخاصيتها الزمان ، والعمارة وخاصيتها المكان ، والرقص وتجتمع فيه خاصيتي الزمان والمكان معا .

وفي ثانی هذه المراتب للفنون يوجد فنان تعبيريان أو تصويريان هما النحت والرسم وهما يطردان في المكان ، وفي ثالث هذه المراتب يوجد الفن الرمزي أى الأدب الذى يستند إلى عنصر الزمان، وهكذا نجد أن Green ينساق في نفس التيار الكائن الذى تأثر به « ليسنج » قبله .

أما عالم الجمال الفرنسى شارل لافو فقد وضع تصنيفا تركيبيا مستمدا من نظرية الجيشتات في علم النفس ، فهو يميز بين تركيبات متعالية فرعية تصنيفها الفنون المختلفة إلى التركيبات الطبيعية : -

**أولا - : تركيب السمع :** وتنضاف إليه تركيبات (الموسيقى الأركستراية والكورالية) .

**ثانيا : تركيب البصر :** وينضاف إليه الرسم والنقش على زجاج الكنائس والصورة الفنية المعروفة « بالسينما وخیال الظل » .

**ثالثا : - تركيب الحركة :** وتنضاف إليه (الحركة الجسمية مثل الباليه والأوبرا) والحركة الظاهرية الطبيعية مثل حركة ( ينابيع الماء والشلالات وغيرها .

**رابعا : تركيب العمل ،** أو الفعل ويضاف إليه : ( المسرح ) .

**خامسا : تركيب ينصب على التأليف بين المواد ، لتكوين صوري كما نلاحظ**

فى ( فن العمارة ) أو تركيب يعبر عن موجودات حية كما نجد فى فن ( النحت )  
أو تركيب مواد نباتية كما هو الحال فى ( فن الحدائق ) .

#### سادسا : تركيب اللغة والشعر .

سابعا : تركيب الحساسية كما نجده فى فن ( ممارسة الحب أو فن ممارسة  
الشهوة وفن الطبخ ) :

وفى كل من هذه المراتب نجد أن الصورة السابقة الموضوعات بين قوسين  
يمكن أن تتعدل عن طريق الحذف أو إضافة عناصر أخرى - ففى المسرح  
يمكن حذف الصوت فىكون لدينا التشخيص بالإشارات أو حذف الحياة نفسها  
كما هو الحال فى خيال الظل أو الماريونيت ( مسرح العرائس ) أو إضافة  
الموسيقى أو الغناء الى المسرح دون التعبير اللفظى فيخرج لنا فن الأوبرا .

#### **٥ - تصنيف لاسيباكس**

لاسيباكس من أتباع المدرسة الاجتماعية الفرنسية ، وهو يقسم الفنون الى  
ثلاثة أقسام : -

القسم الأول : فنون الحركة .

القسم الثانى : فنون السكون .

القسم الثالث : الفنون الشعرية .

لنتناول أولا القسم الأول من هذه الفنون وهى فنون الحركة :

١ - هذه الفنون تشتمل على الرقص والغناء والموسيقى وهى فنون  
الحركة ، وهى أقدم الفنون وأولها فى الظهور ، وأساسها الدوافع النفسية  
الحركة كالغرائز والعادات والإرادة ، وغاية هذه الفنون الدفع والتحريك  
والتأثير فى الأفراد . ففى الرقص مثلا نحن نعبر عن المعنى أو العاطفة التى

تختلج في نفوسنا بحركات بسيطة ، فنجد راقصة الباليه - مثلاً - تتعاون مع مجموعة من الراقصات للتعبير عن قصة حب أو غير ذلك . فبدلاً من أن يعبر الممثلون عن أدوارهم بالألفاظ المتطوقة، نجد أن هذا التعبير اللفظي يتحول إلى تعبير حر كى راقص . وهذا هو المقصود بالباليه ، إذ تظهر فيه الراقصات براعتهم في التعبير عن المعاني والإنفعالات بحركات أجسامهن ومن هذا النوع قصة « ترستان وأوزفلد » وقد قام الراقصون والراقصات - بتمثيل هذه المسرحية دون أن ينطق واحد منهم بكلمة واحدة إلا بعض مقطوعات غنائية يفهم المستمع إليها ما تهدف إليه من خلال تركيب ألحانها وأصواتها . وكذلك مثلت مسرحية هاملت ومسرحية روميو وجوليت على طريقة الباليه .

على أننا لا يجب أن نقصر مهمة التعبير عن الانفعال والمعاني على رقص الباليه وحده ، بل إن الرقص المفرد أيضاً كثيراً ما ترمز حركاته إلى انفعالات معينة وتكشف عن معاني متباينة ، ولكننا نختلف في تقدير وتقويم هذا الرقص المفرد، فقد يكون معناه سامياً كما هو الحال في الرقص الدينى، وذلك ما نلاحظه في الطقوس الجنائزية عند قدماء المصريين، وكما هو الحال في الرقص عند الصوفية - فان دوران الدراويش واهتزازاتهم هو نوع من الرقص الدينى أيضاً - ولم نجد أحداً يقول بأن هذا الرقص لا معنى له . ولكن البعض يربط بين الاستشارة الجنسية وبين بعض ألوان الرقص ... وإلى هذا يستند طائفة المحافظين الذين يصفون الرقص بأنه ليس واحداً من الفنون الجميلة ، ولكن هذا الادعاء ينطوى على مغالطة كبيرة ، ذلك لأن الغرائز الإنسانية - منذ العصور السحيقة إلى عصرنا هذا - تبحث عن وسيلة للتعبير الفنى عن هذه الحاجة

الجنسية ، وهى من أولى الحاجات الأساسية التى تعمل على بقاء النوع الإنسانى . فقد استخدم قدماء الفنانين الرموز ومختلف الأساليب البدائية الفنية المثيرة للتعبير عن الرغبة الجنسية والجوع الجنسى ، ولا يزال الفنانون يتناولون هذا اللون من التعبير الفنى أيضا ما بقى الإنسان على هذه الأرض ، وعلى هذا فان التعبير عن الرغبة الجنسية بالرقص المثير للغرائز لا يمكن أن ينفى أن هذا الرقص من الفنون الجميلة ، فهو تعبير فنى جميل يمجّد ظاهرة مغروسة فى الطبيعة الإنسانية وعلى هذا فيمكن أن يقال إن حركات الرقص العادية فى أى صورة من صورها هى فن من الفنون الجميلة مادامت تجد - استمعا بها ومتعة لها وتقديرا عند أى فريق يشكل جماعة صغيرة أو كبيرة من الناس . على أن الفنان اذا أستهدف إثارة الغريزة الجنسية وحدها بطريقة مباشرة وبدون مدخل فنى جميل أى دون أن تكون ثمت حركات رشيقة متناسقة وصور فنية رائعة يقدمها للاستمتاع الجمالى ، فان انتاجه سيعبد إنتاجا رخيصا لا يستحق أن يراه ويقدره الناس .

٢ - الغناء : أما فى الغناء وهو نوع من فنون الحركة الصوتية ، فاننا نعبر بواسطته عن إحساسنا بالجمال عن طريق كلمات معبرة ، ونحن نتجاوب مع هذا الإحساس بالجمال أو تنطبق ميولنا عليه وتتدخل فيه معانى كثيرة كالوفاء ومحبة الوطن ومحبة الوالدين والحب بجميع صوره . وفى الغناء نجد أن أى إحساس بالجمال بالنسبة للأغنية لا يكون فى الغالب إحساسا موضوعيا أو أن تقديرنا لجمال الأغنية لا يكون تقديرا منفصلا عن عالمنا النفسى الخاص فنحن فى الغالب نحكم على أغنية ما بأنها جميلة إذا ما سائرت اللون النفسى الذى يتحكم فىنا ساعة سماعها ، وإذا ما كانت الأغنية معاصرة تقسياً

لأشجاننا أولاً فراحنا ، أو بمعنى آخر إذا كانت هذه الأغنية مرتبطة بذكرياتنا القديمة . ولهذا فان الأغاني التي سمعناها في ماضى أيامنا تشجعنا أكثر من الأغاني التي نسمعها في الحاضر ، وذلك لأننا نستمع بالاجترار النفسى عند سماع أغانينا القديمة المرتبطة بذكرياتنا الماضية بدرجة أكبر من إستمتاعنا بأى نشيد أو أغنية تبعث الأمل فى المستقبل وتدفع إلى العمل . وقد لا يرجع تقديرنا للجمال إلى معنى الأغنية بل قد يرجع إلى لحنها أو أسلوب أدائها - فان الكثيرين من الناس لا يفهمون معانى الأغاني ولكنهم مع ذلك يطربون لسماعها ويصفونها بالجمال .

على أنه يجب أن يلاحظ أن الاستماع المكتمل للأغاني يتطلب اعتبار المعنى واللحن وحدة تامة ، ولا سيما حينما تصدر حكما جماليا على الأغنية . ويجب أيضا أن يكون هذا الحكم غير مرتبط بأى أساس دينى أو أخلاقى أو سياسى أو غير ذلك ، فقد تحكم على الأغنيات الدينية بأنها ليست على مستوى الفن الجميل ، ومع ذلك فاننا نميل إلى سماعها لأن ذلك مرتبط بعامل آخر وهو عامل دينى يرتبط بأوامر الدين ونواهيه .

### ٣ - الموسيقى

أما فى الموسيقى فان الغناء بالأصوات يتحول فيها إلى لغة جديدة تعزفها الألحان والأوتار ، وذلك بتدخل من جانب العامل البشرى ، وقد اختلف مؤرخو الفنون ، فقال بعضهم : إن الموسيقى قد سبقت الغناء فى الظهور ، وقال



البعض الآخر إن الغناء هو الأسبق في الظهور. والواقع أن الغناء كان أسبق ظهورا من الموسيقى لأن الغناء تعبير عن مشاعر النفس وآمالها وآلامها، وهو انطلاقة تلقائية يعبر بها الإنسان عن لواعج النفس وحرارة الشوق عندما يشعر بالحب وهو أول ظاهرة إنسانية تدور حولها مختلف العواطف والانفعالات، وحينما يشعر الإنسان بعنف هذه الظاهرة ينطلق لسانه بكلام مقطع شبه منغم متجاوب مع أنات القلب وزفراته فيرسله عبر الهواء كأنه يحدث موضوع حبه أو كأنه يناجي الطبيعة التي تحتضن هذا المحبوب أو كأنه يسرى عن نفسه، وكثيرا ما كان الإنسان البدائي يرفع عقيرته بالغناء لكي يذهب عن نفسه تلك الوحشة التي يحس بها وهو في أحضان الطبيعة البكر التي تترامى مظاهرها أمامه في مساحات شاسعة لا يعرف لها نهاية، وتشعره بالخوف والرهبة، فيكون هذا الغناء وسماعه لرجع صوته اثتناسامنه أو محاولة للشعور بالإيناس. ثم إن الإنسان الأول كان يحس إحساسا صادقا بديب الطبيعة ينساب إلى أعماق كيانه كخريف الماء المتبثق من ينابيع الأرض والمتدفع عبر الشلالات والجنادل وحفيف الأشجار وأصوات الطيور المختلفة وديب الحيوانات وأصوات الرعد وميض البرق وغير ذلك من زجرة الرياح وهبوب النسمات اللطيفة. إن كل هذه المجموعة من الأصوات والألوان التي تصدرها الطبيعة تجدها صدى في نفس الفنان البدائي، فيسترق السمع إليها ويحاول تقليد هذه الأوركسترا الطبيعية فيتولد لديه لحن جميل يتماوج مع ألحان الطبيعة، وسرعان ما ينطلق صوته بالغناء. ولهذا فأننا نرى في موسيقى بعض الشعوب البدائية التي تعيش بين ظهرانينا اليوم دقات وأصوات تقرب كثيرا مما نستمع إليه في أحضان الطبيعة - فمثلا نجد عند شعب جزر هاواي ألحانا موسيقية يخيل إلى من يسمعها أنه إنما يستمع إلى خرير الماء أو

إلى تيار الهواء والماء في الجدول. وذلك يرجع إلى أن هذه البلاد عبارة عن جزر يكتنفها الماء ويتخللها. وإذا استمعت إلى موسيقى الصين الأصيلة فانك تحس فيها بالبساطة والأصالة والقدم والخضوع لقهر الطبيعة والشعور بضعف الإنسان في مواجهة القدر فهو كريشة في مهب الريح يحمل أثقال مئات الألوف من الستين ويحيا وسط طبيعة شاسعة لا وزن له فيها إلا أن يعيش صابرا في حيرة خاضعا لضربات القدر. وعلى الجملة فاننا نحس في مثل هذه الموسيقى بسلبية الإرادة الإنسانية وخضوعها الأعمى للطبيعة في بساطة وسذاجة صارخة. وإذا انتقلنا إلى الموسيقى البدائية عند قبائل الهنود الحمر أو قبائل أواسط أفريقيا كالشوك وغيرهم فاننا نجد ألوانا من الموسيقى العنيفة التي تعلو فيها شدة قرع الطبول ويزجر أثناءها النفير القوي ذو الصوت المرعب، ومما لاشك فيه أن السمة الغالبة لهذا النوع من الموسيقى البدائية تتفق مع الطبيعة التي يعيش فيها زنوج إفريقيا مثلا، إذ أنهم يحتاجون إلى استعمال الأصوات القوية لطرد الحيوانات المفترسة وطرد الأرواح الشريرة - وكذلك فإن هذه الموسيقى تتجاوب مع مظاهر العنف في الطبيعة الصاخبة في الغابة وفي المنحدرات الجبلية وفوق التلال وتحت وطأة الحرارة الشديدة والأمطار الغزيرة؛ هذا بالإضافة إلى حياة البدائي الإفريقي اليومية التي تحيط بها المخاطر وألوان شتى من الصراع والإغارة.

ونحن نلمس في موسيقى الجاز تعبيرا عصريا يترجم عن موسيقى الزنوج في إفريقيا. ومما هو جدير بالذكر أن هذا النوع من الموسيقى نشأ عند زنوح جنوبي إفريقيا ثم انتشر منها إلى أمريكا وياقي أنحاء العالم.

فهذه الموسيقى إذن تعبر بصدق عن الطبيعة المحيطة بالإنسان أو هي نوع من

تجاوب النفس مع ذبذبات الطبيعة الخارجية ، وعلى هذا فهي تأتي - كما قلنا - في المركز الثاني بعد الغناء من حيث الظهور التاريخي ، لأن الإنسان مدفوع أولا إلى أن يعبر عن نفسه بالكلام أو بالغناء قبل أن يستنطق الأوتار والآلات الموسيقية لكي يحملها ذلك التعبير النفسي الأصيل ، فالغناء التلقائي المتعلق للتعبير عن نزعات النفس وشوقها ولهفتها عند البدائي سابق في الظهور على اللحن الموسيقي الذي يعزفه الفنان البدائي كي يستجيب لمظاهر الطبيعة ولكي يعبر تمام التعبير عن صيحاته الغنائية .

### ثانيا : فنون السكون

وهي فنون العمارة والتصوير والنحت . هذه الفنون تبنى على التناسق العقلي وتخضع للمنطق ولكنه ليس منطقا فكريا مترمما . والإنسان حينما يطالع على آثار الفنون الساكنة يشعر بنوع من الإعجاب لأن غايتها التعبير عن الجمال فقط . وغاية التذوق الجمالي لهذه الآثار هي أن يحس المشاهد بلحظة الخلق الفني التي أتيح للفنان أثناءها أن يضع تصميم أثره ويخرجه . وعلى قدر الثقافة الفنية التي تشيع في نفسية المشاهد للأثر الفني ، على قدر ما يسمو بتذوقه الجمالي ويقدر القيمة الفنية للأثر الفني الذي يعاينه . وقد تختلف مع لآزبا كس وغيره ممن يذهبون مذهبه في تسميتهم لهذه الفنون بفنون السكون وذلك حينما يصل بنا الإحساس بجمال التمثال أو الصورة إلى قمة التذوق أو حينما يمثل الأثر الفني موضوعا من صميم الحياة ، فان الفنان يحس بدبيب الحياة في أثره الفني ويشعر بأنه ممتلئ بحركة وقوة وحيوية - وكذلك نحن حينما نتذوق هذا الأثر نشعر بهذا الدبيب وهذه الحركة وكأننا تماثلا

ما ينطلق بدون جناحين عبر الفضاء بما يجسّمه من معنى الانطلاق ، أو كأن صورة ما أو عدة صور تعبر عن حركة جماعية للمبارزة أو أى نشاط رياضى أو فنى كالرقص أو ما شاكل ذلك ، فلا تملك إلا أن تحس إحساسا عميقا بحدوث الحركة فى العمل الفنى الذى يبدو ساكنا فى مظهره وعند النظرة الأولى العابرة .

و كأن لازبا كس لا يقصد بهذه التسمية إلا أن يشير إلى أن فنون السكون هى نوع من تثبيت بعض الصور على حركة واحدة أو على شكل واحد ، وأن الأثر الفنى على هذه الصورة إذا نظرنا إليه موضوعيا وبحسب تشكيله الواقعى فهو يبدو ساكنا إذ هو ثابت لا يتحرك . أما النظرة المتعمقة فانها شىء آخر وهى تتعلق بعملية التذوق أكثر من تعلقها بالأثر الفنى نفسه . وإذا كنا نرى أن فنون السكون نفسها تتحول إلى فتون تحيى موات الجداد وتجعل المتأمل بها يحس بذبذبات الحياة فى جنباتها ، فاننا سنجد فى آخر الأمر أن الفنون جميعاً ستصبح على نمط واحد من حيث انطوائها على الحركة الدائمة والنشاط والحيوية المتجددة .

### ثالثا - الفنون الشعبية

ومنهما الشعر الغنائى ، والشعر القصصى ، والشعر التمثيلى ومنه الكوميديا والتراجيديا ، وكذلك الأوبريت أو التمثيليات الغنائية .

وهذه الأنواع من الفنون تجمع بين ناحيتين :

(١) الفن الأدبى .

(٢) والغناء أو الموسيقى .

ولسنا بحاجة إلى تكرار ما سبق أن قلناه بصدد هذه الفنون الشعرية من حيث أنها لا تصدر عن الفنان محاكاة للواقع أو تقليد له أو تأريخا لحوادث معينة ، بل هي تعبر عن حدس جمالي أصيل للفنان وهذا هو أساس أصالتها .

#### ٦ - تصنيف سوريو :

وأخيرا نجد باحثا فرنسيا جماليا آخر هو إيتين سوريو E. Souriau ، فقد وضع سوريو أستاذ علم الجمال في السربون تصنيفا أكثر تماسكا وتنظيما من التصنيفات السابقة عليه ، فهو قد بناه أولا على المحسوسات الأساسية الخاصة بكل مجموعة من الفنون ، وثانيا على أساس التمييز بين فنون من الدرجة الأولى وفنون من الدرجة الثانية . ومن الناحية الأولى نجد محسوسات أساسية بسيطة ، هي صفات نوعية مطلقة أو ماهيات خالصة وهي معطيات فنية أساسية يرتبط كل منها بفن أو بآخر ، ويحصى سوريو سبعة أنواع من هذه المحسوسات :

- ١ - الخطوط      ٢ - الأحجام      ٣ - الألوان      ٤ - الإضاءات
- ٥ - الحركات      ٦ - الأصوات الجزئية المقطعة ، والمقاطع الصوتية
- ٧ - الأصوات الموسيقية .

ومن الناحية الثانية نجد أنه يوجد في كل قسم من هذه الأقسام السبعة للمحسوسات الأولية البسيطة فن من الدرجة الأولى وهو فن غير تعبيرى أو غير تصويرى ، بمعنى أن المعطيات الظاهرة تنتظم هنا مباشرة على هيئة أشياء

أو موجودات وتختلط تماما مع الأثر الفني نفسه بحيث يظهر لنا شيء واحد. فلا نستطيع التمييز بين الموضوع والتعبير عنه ، إذ أننا في هذه الحالة نجد التعبير داخلا في الموضوع ويكاد يكون هو الموضوع نفسه. ومن ثمة لا يمكن الفصل بين الناحيتين، كما هو الحال في فن العمارة فلا يمكن الفصل بين البيت المشيد الذي هو أثر معماري، وبين صورة هذا البيت ، التي هي نتيجة أو تعبير لفن العمارة وكذلك الحال في الموسيقى والرقص، إذا لم يكن كل منهما معبرا عن موضوع معين ففي الألحان الموسيقية مثلا لا يمكن الفصل بين الجمل الموسيقية المعبرة والمفردات الموسيقية التي تتألف منها.

ويوجد أيضا في كل قسم من هذه الأقسام السبعة فن من الدرجة الثانية وهو فن تعبيرى تصويرى ولا ينصب فيه التنظيم على الموجودات أو الأشياء الثابتة أو الظواهر، بل على مكوناتها بحيث نجد وراء الصورة الأولية، المخطوط الأساسية أو البنية التي تتركب منها الصورة، ف وراء الشكل المكعب نجد خطوطا مستقيمة ، ولكنها توحى لنا في اجتماعها بشكل المكعب .

والرسم التالى (ص ١٨٧) يبين صلة الفنون بعضها ببعض الآخر، ثم صلة هذه الفنون الكبرى بالفنون الصغرى ، وذلك حسب تصنيف سوريو.

ونجد في الجزء القريب من مركز الدائرة أرقام إقطاعات الفنون المختلفة المبينة فيها . ثم نجد في الجزء الذى يليه فنون الدرجة الأولى ، ثم تليها فنون الدرجة الثانية :

#### اولا - فنون الدرجة الاولى :

١ - الأرابيسك : Arabesque وهو الفن الزخرفى الذى يقوم على تكرار

وحدات زخرفية بطريقة آلية ، فتستخدم السيمترية والتماثل والتناظر دون أن يكون ثمت موضوع معين واضح ، وذلك كما هو الحال في فن الزخرفة العربي .

٢ - فن العمارة أو البناء والإنشاءات المعمارية : *Architecture*

٣ - التلوين الخالص : *Peinture pure*

٤ - الإضاءة ، والأعمال الضوئية : *Eclairage, Projections Lumineuses*

٥ - الرقص : *Dance*

٦ - النظم الخالص : *Prosodie pure*

٧ - الموسيقى : *Musique*

ثانيا - فنون الدرجة الثانية :

١ - الرسم : *Dessin*

٢ - النحت : *Sculpture*

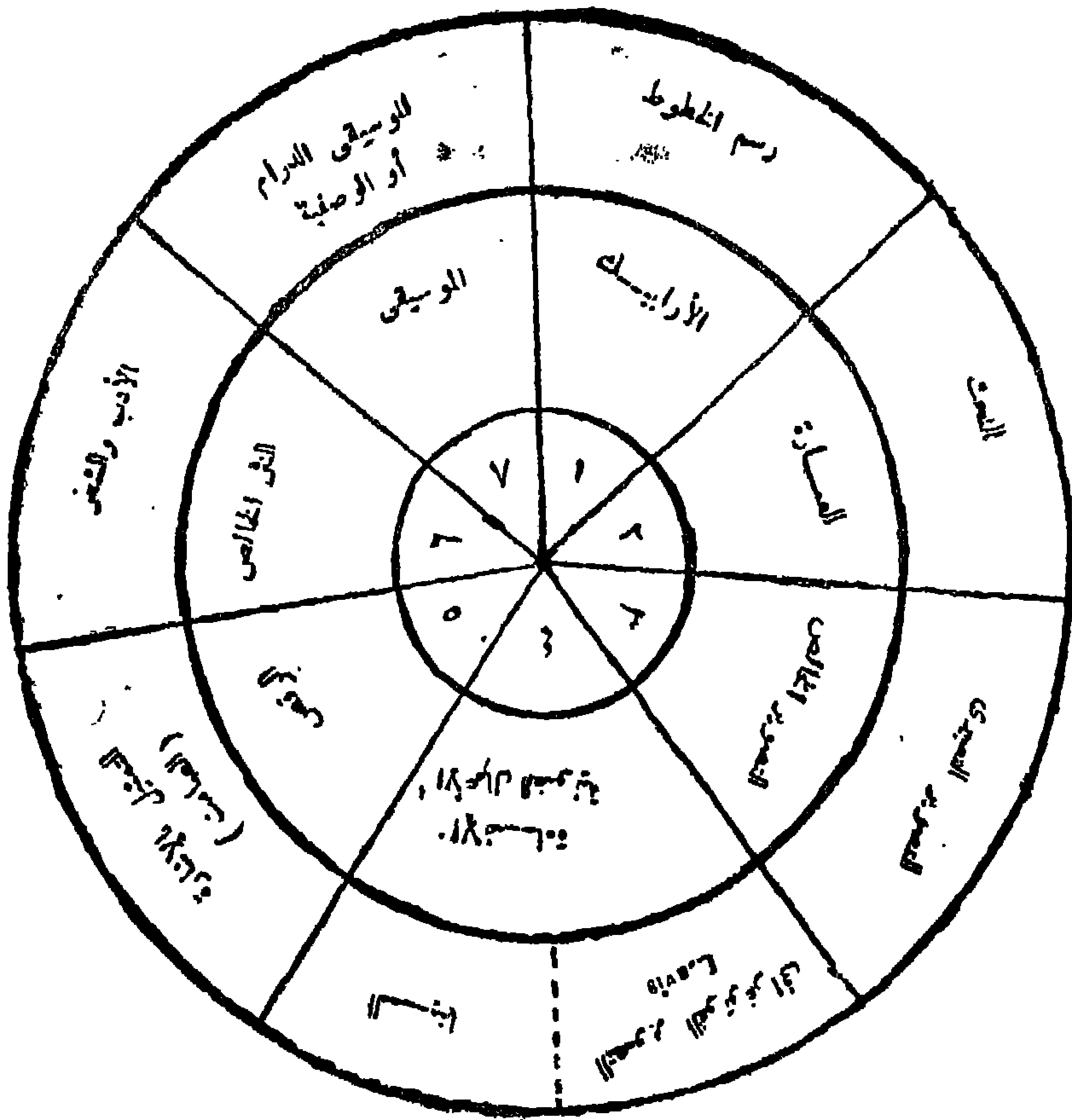
٣ - التلوين التصويري : *Peinture représentative*

٤ - التصوير الفوتوغرافي : *Lavis, photo.*

٥ - التمثيل بالإشارة ( الصامت ) : *Pantomime*

٦ - الأدب والشعر : *Littérature. poésie*

٧ - الموسيقى الدرام أو الوصفية : *Musique dramatique ou descriptive*



رسم يوضح صلة الفنون بعضها ببعض الآخر  
( E Soiriau, Correspondance des Arts )

المعطيات الفنية الأساسية وصلاتها بفنون الدرجتين الأولى والثانية حسب تصنيف سوريو

- ١ - ( الخطوط ) A : - الأرابيسك B - رسم الخطوط أو الرسم بصفة عامة C
- ٢ - ( الاحجام ) A : - العمارة B - النحت C
- ٣ - ( الالوان ) A : - التصوير أو التلوين الخالص B - التصوير التعبيري أو التلوين التصويري C
- ٤ - ( الاضاءة ) A : - الأعمال الضوئية B > التصوير الفوتوغرافي C < السينما
- ٥ - ( الحركات ) A : - الرقص B - التمثيل بالإشارة ( الصامت ) C
- ٦ - ( اصوات ذات مقاطع ) A : - النثر أو النظم الخالص B - الأدب والشعر C
- ٧ - ( اصوات موسيقية ) A : - الموسيقى B - الموسيقى الدرام C

A : تشير إلى المعطيات الفنية الأساسية  
B : تشير إلى فنون الدرجة الأولى  
C : تشير إلى فنون الدرجة الثانية



عرضنا إذن لستة أنواع من تصنيفات الفنون عند كل من كانت وشو بنهاور  
وليسنج وشارل لالو ولاسباكس وسوريو . وقد تبين لنا أن بعض هذه  
التصنيفات يهمل طائفة من الفنون المعروفة كالمرح والبالية، والبعض الآخر  
يجعلها فنونا مركبة ترجع إلى فنون أبسط منها ، والواقع أن تصنيف سوريو  
للفنون الجميلة يعد أكثر التصنيفات دقة وأقربها تعبيراً عن ظاهرة التداخل  
بين الفنون المختلفة ، ويعطينا فكرة واضحة عن الصلة الوثيقة بين الفنون  
المختلفة .

والخلاصة أننا نلاحظ أن المذاهب الكلاسيكية تقسم الفنون قسمه ثنائية  
مصطنعة إلى : فنون متصلة بالمكان وأخرى متعلقة بالزمان، بينما نجد في التصنيف  
التقليدي فنونا تشكيلية ثلاث هي : العمارة والنحت والرسم ، وفنونا إيقاعية  
ثلاث هي : الرقص والموسيقى والشعر . وقد انضم إلى هذه الفنون فن سابع  
هو فن السينما فن ثامن هو الفن الإذاعي وربما فن تاسع هو الفن التليفزيوني، وأخيراً  
فن الصور المتحركة . وبؤخذ على هذا التصنيف التقليدي للفنون أنه كغيره من  
التصنيفات الأخرى لا يستوعب قسماً كبيراً من الفنون المركبة ولا سيما في مجموعة  
الفنون الإيقاعية ، فلا نجد مثلاً فن المسرح أو الدراما وهو يستخدم النثر في  
التعبير أيضاً وليس الشعر وحده . ولا نجد كذلك فنون الأوبرا والباليه  
والغناء الخ . . . .

## الفصل الحادي عشر

### الفن والواقع الحي

استعرضنا إذن النظريات المختلفة المفسرة لعملية الإبداع الفني ، ونريد الآن أن نبين صلة الفن بالواقع أو الحياة ، فهل الفن منفصل عن الحياة معزول عن الواقع ، أم أنه متصل بها داخل في غمارها .

#### ١ - نظريات القائلين بأن الفن لا يرتبط بالحياة:

نعرض أولا للنظريات التي فشلت في الربط بين الفن والحياة ونخص بالذكر منها نظرية كل من برجسون وشوبنهاور لما بينهما من تشابه ، حيث كان شوبنهاور يقول إن الفن هو فرار من المظهر إلى الحقيقة المثالية ، وهو الطريق إلى الخلاص من إرادة الحياة حيث تنعم خلال التجربة الفنية بضرب من السلام النفسي العميق نتيجة لترقي الذات الفردية إلى مستوى الذات الخالصة المتحررة من أسر الزمان وشتى العلاقات الأخرى. والمتعة الجمالية الحقة لا تتم بدون التحرر من الإرادة الفردية والإستغراق في المعرفة الخالصة فيكون الفنان والمتذوق كل منهما مرآة للموضوع . وكما أن الفن أداة للمعرفة، فهو أيضا أداة للعلاج النفسي . أما برجسون فإنه يقول إن العمل الفني وليد تأمل خالص وسلبية حدسية تقوم على الإدراك المباشر للطبيعة والوقوف موقف العبادة أمام مشهد الحياة دون مشاركة إيجابية حقة من الفنان، بل إنه يكتفى بالمشاركة

الوجدانية فحسب ، فيأتي العمل الفني بدون غاية اللهم إلا المتعة والنشوة ، وعلى هذا فان الفن يصبح نوعا من الاستبطان أو التجربة الصوفية التي تحدث ضربا من الاتصال عن الواقع .

وحقيقة الأمر أن شوبنهاور وبرجسون قد فشلوا في الربط بين الفن والحياة لأنهما ربطا الفن بالفلسفة ، بل لقد جعلاهما مدخلا للفلسفة .

## ٢ - الفن مرتبط بالحياة : أرسطو :

أما هؤلاء الذين نجحوا في الربط بين الفن والحياة، فعلى رأسهم أرسطو، ذلك لأن نظرية محاكاة الفنان للطبيعة تعني أنه يستمد وحيه من الواقع، ولكن البعض قد أساء فهم النظرية ففسرها على أن أرسطو يقصد تقليد الفنان للواقع، ولكن الحقيقة أنه يقصد المحاكاة المنقحة للواقع أي تلك التي تقوم على مبدأ التخيير أو بمعنى آخر هناك فرق بين الواقعية الباذجة التي ترسم الواقع كما تفعل آلة التصوير - وهذه ليست من الفن في شيء - والواقعية النقدية كما نجدها عند أرسطو فهي ترمي إلى تعديل الواقع فتطوره أو تحسنه أو تختزله أو تزيد عليه، وهذا الموقف يجعل الفن قريبا من الواقع أي من الحياة .

## ٣ - جون ديوى ١٨٥٩ / ١٩٥٢ :

ونجد أيضا في موقف جون ديوى محاولة كبرى للاقتراب من الواقع فهو يربط الفن بالتجربة أو بالخبرات فيخلع عليه صفة نفعية عملية وظيفية ويسبغ على الخبرات الإنسانية بصفة عامة طابعا جماليا ، فليس هناك فاصل في نظره بين الخبرة الجمالية وخبراتنا اليومية ، ومن ثم فانه لا تميز عنده بين

الفنون الجميلة والفنون التطبيقية ، وليست الخبرة الجمالية خاصة فقط بأصحاب  
الأمزجة الأرستقراطية الرقيقة دون غيرهم من عامة الناس ، فلكل فرد تجربته  
الجمالية ذات اللون الخاص بشرط أن تجيء متناسقة ومتسقة ومشبعة وباعثة  
على الرضا أو اللذة نتيجة لما يصاحبها من تفاعل حيوى .

يقول جون ديوى فى كتابه « الخبرة والطبيعة » :

« إن الإدراك الحسى المتسامى إلى درجة النشوة أو إن شئت فقل التقدير  
الجمالى لهو فى طبيعته كائى تلذذ آخر نتدوق بمقتضاه أى موضوع عادى  
من موضوعات الحياة اليومية »

وعلى هذا فان العنصر الجمالى - كما يرى ديوى - ليس خاصا بالفنون  
الجميلة وحدها. بل إنه ليكسو أى عمل يقوم به الإنسان ويستحق أن يحمل  
سمة الجمال، ومن ثمة فهو ليس دخيلا على التجربة الإنسانية وليس أثرا من  
آثار الترف أو الكسل أو اللهو أو الهدس الصوفى أو التسامى الأخلاقى ،  
بل هو نوع من الترقى للسمات العادية التى تميز الخبرات المكتملة السوية، ولهذا  
فان الفن يرتبط ارتباطا وثيقا بالحضارة الإنسانية، وبجميع أوجه نشاط  
الإنسان ، ففى الناحية الاقتصادية مثلا نجد أن منتجى السلع يتنافسون فى  
إظهار منتجاتهم بطريقة جمالية ، وكذلك فانتا نشاهد اليوم كيف تحمل جميع  
صور التعامل والاتصال بين الأفراد هذا الطابع الجمالى إذا ما أريد لهذا التعامل  
أن يكون على مستوى متكامل سوى ، ولكن ديوى يبالغ فى هذه الناحية  
بحيث يؤدى موقفه إلى ضياع الفنون الجميلة الخاصة وسط هذا التعميم الذى  
لا مبرر له لعنصر الجمال فى النشاط الإنسانى . فليس الفن هو الواقع تماما ،  
بل هو حصيلة التقاء الفنان المبدع بالواقع وتفاعله معه وليست الفنون التطبيقية

مجالا للتجربة الفنية الخالصة ، إذ أنها تستهدف غايات تفعية بينما تستهدف التجربة الفنية الخالصة الخلق الفني في ذاته ولذاته .

### ٣- التوفيق بين المذهب السابقة في علاقة الفن بالحياة نظرية شارل لالو : (١)

والحق أن الفن ليس مرتبطا بالحياة أو منعزلا عنها وليس هو أيضا فقط الحياة نفسها أو فرارا منها ، بل هو هذه الصور جميعا ، وهذا ما ارتآه شارل لالو عالم الجمال الفرنسي .

وقد اختط لالو طريقة علمية لدراسة الظواهرات الجمالية وعلاقتها بالحياة أو بالواقع ، فهو يرى ضرورة الامتناع عن إصدار أحكام تعسفية أولية على الموضوع ، بل يجب في نظره أن نجمع أولا طائفة من النماذج الجزئية المتباينة ، وندرسها كما يدرس عالم الأخلاق حالات الضمير الجزئية ، أو بمعنى آخر يجب أن ننشئ علما للوقائع الجمالية على نسق علم الوقائع الأخلاقية عند ألبير باييه ومدرسته ، فندرس عدة نماذج من إنتاج كبار الفنانين ، ونقيم على أساس هذه الدراسة النقدية نظرية في الابداع أو في التذوق الفني .

وقد تكشفت أمام لالو خمسة أوجه لعلاقة الفن بالحياة من خلال دراسته للنماذج المختلفة ، وهي : (٢) .

١- راجع Ch. Lalo : Notions d'Esthétique, PUF

: L' expression de la vie dans l'art, Alcan

: L'art loin de la vie -Les grandes evasions esthétiques

: L'économie des passions, Vrin.

١ - **الوظيفة التكميكية للفن** : *L'activité technique* أى ممارسة الفن لذاته دون أن يرتبط بأى غاية أخلاقية أو عاطفية أو دينية أو سياسية، وهذا هو موقف أصحاب مدرسة الفن للفن عند بودلير وأوسكا وايلد وجونكور . فالفنان عند هؤلاء غير مطالب بالالتزام أى شروط غير ما تقتضيه أصول الصناعة الفنية نفسها .

٢ - **الوظيفة الترفيهية للفن أو الفن كترف كمال** : *La fonction de diversion* تتمثل وظيفة الفن حسب هذا الموقف ، فى أنه ينسينا الحياة بأن يصرفنا إلى اللهو واللعب أو الترف والتسلية ، ومعنى هذا أن تأمل الجمال هو ضرب من التسلية أو المتعة وسط مشاغل الحياة وهمومها . وهذا هو رأى كانت وشيلر وهربرت سبنسر، وكذلك فلوبيرولا مارتين الذى كان يطبقه فى حياته فكان يمارس الفن لىك يهرب من وطأة عمله السياسى .

٣ - **الوظيفة المثالية للفن** : *La fonction de perfectionnement* وتكون مهمة الفنان حسب هذا الموقف الأفلاطونى محاولة تحميل الواقع أو تجسيم المثل الأعلى بأن يضاف على الحياة طابعا جميلا من خياله الخصب وذلك كما نجد فى أقاصيص البطولة وروايات الفروسية ولوحات بعض الفنانين الأكاديميين .

٤ - **الوظيفة التطهيرية للفن** : *La purgation des passions* وتكون مهمة الفن حسب هذا الموقف أن يطهر انفعالاتنا ، ويحررنا من الألم ويخلصنا أخلاقيا ، فقد كتب جيته آلام فرتر حتى يحرر نفسه من هواجسه وانفعالاته الحادة التى كانت تدعوه إلى الانتحار، وكذلك فان «المأساة» تعمل على إستبعاد مشاعر الخوف وطردها هى وغيرها من المشاعر العنيفة فننعم بالراحة والسكينة .

(فلسفة الجمال - م ١٣)

هـ - الوظيفة التكرارية أو التسميلية للفن: La fonction de redoublement  
 ومهمة الفن حسب هذا الموقف هي تسجيل ظروف الحياة بقصد العمل على  
 استبقائها والاحتفاظ بصورها أو تكرار الوقائع مع تغييرها في أضيق الحدود،  
 وقد تكون هذه النزعة طبيعية كما هو الحال عند تين Taine أو حيوية كما هو  
 الحال عند جويو Guyau أو واقعية كما هو الحال عند زولا أم وجودية  
 كما هو الحال عند سارتر، كما نجد أيضا هذا الاتجاه عند مونتني وستندال  
 وبروست، وهكذا يكون الفن عبارة عن الأداة التي يصوغ بها الفنان حياته  
 الخاصة أو حياة الآخرين مع شيء من التعديل الذي لا يقترب بالعمل الفني  
 من التحوير الرومنطقي ذي الطابع الخاص.

ومع هذا فشارل لالو يؤمن بأن هذه المواقف كلها موجودة في مجال  
 التجربة الجمالية وأن الخطأ كل الخطأ في الإيمان بقيمة جمالية مطلقة تنتهي بنا  
 إلى الخلط بين الخير والجمال أي بين الكمال الأخلاقي والكمال الجمالي كما هو  
 الحال عند كروتشي، فليس الفن ميدانا للأخلاق أو الدين كما يقول تولستوى  
 بل هو ظاهرة خصبة حرة يجب أن يدرس في ذاته كما ندرس الظواهر  
 الأخرى وبهذا نستطيع - حسب رأي لالو - إقامة علم للظواهر الجمالية،  
 على نسق علم الظواهر أو الوقائع الأخلاقية.

## الفصل الثاني عشر

### الفن والمجتمع

للفن أهمية كبرى بالنسبة للمجتمع ، فقد يكون ذا تأثير بالغ في الحياة النفسية لأفراد المجتمع ، إذ أنه يخلق روح التضامن عن طريق الإعجاب بالآثار الفنية وشيوع هذا الإعجاب بين الناس ، وكذلك فإن هذا الإعجاب ينبع من المشاركة الوجدانية. ونحن نعرف ما لهذه المشاركة الوجدانية من عظيم الأثر في حياتنا الاجتماعية فهي التي تعمل على تدعيم التكتلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية وغيرها وإرساء قواعد التضامن والتماسك الاجتماعي .

وعلى العموم فإن الفن تأثيره النفسي الخاص من حيث أنه يقوى الروابط بين الفرد والمجتمع ، ويدعم الصلات بين الأفراد أنفسهم في المجتمع . ومن الناحية الإنسانية العامة نجد أن الفن أداة للتفاهم العالمي ، فالفن لا يعرف حدودا أو حواجز سياسية ، فنحن نعجب بالموسيقى الغربية وكذلك بآثار الرسم والنحت عند المثاليين الغربيين وآثار الأدب العالمي لأنها تعبر عن معان إنسانية خالدة .

وإذن فالفن له تأثيره الواضح في إزالة الفوارق السياسية وتعبيد الطريق أمام وحدة بني البشر واجتماعهم على الخير . وكذلك للفن أهمية اجتماعية خاصة من حيث أنه يستخدم في المناسبات الاجتماعية . ففي حفلات الزواج



تظهر في فنون شتى كالغناء والموسيقى والرقص والتجميل وغيرها . وكذلك يظهر الفن في الطقوس والمراسم الدينية وكذلك في الشعائر الجنائزية وفي حفلات الميلاد وفي الأعياد الوطنية وفي حفلات الاستقبال الخ ... وكذلك للفن أهمية مادية اقتصادية ، فالصناعات الكبرى - وقد قامت على طريقة التركيز في الإنتاج والتوسع في التصدير وما ينتج عن هذا من إحتدام المنافسة بين المنتجين ، وجدت نفسها في حاجة شديدة إلى الفن الجميل لتكسب عن طريقة أسواقا جديدة وزبائن جدد ، فالإعلان الجميل عن السلع ، وتجميل مظهرها ، وتغليفها بطريقة فنية يجذب المشتري ويضمن للسلع رواجا كبيرا . فالعصر الجمالي في الصناعة أصبح ذا قيمة عظمى ، فمثلا لا يقبل الناس كثيراً على شراء سيارة قبيحة المنظر مع أنها قد تكون قوية الآلات جيدة الصنع ، بل غالبا ما تجذب السيارة الأنيقة أنظار المشتري بقطع النظر عن جودة صنعها أو عدمه . كذلك الحال في جميع المنتجات سواء كانت للاستهلاك الغذائي أو غيره .

ويمكن أن نلخص وظائف الفن في المجتمع كما يلي :

١ - الفن وسيلة للتسلية وللترويح عن النفس من وطأة العمل وخصوصا بعد أن تدخل تقسيم العمل الفني في كل نواحي حياتنا الاقتصادية وأصبح التخصص الضيق أساسا للإنتاج الكبير ولهذا فإن العامل الذي يقضى حياته كلها في صنع جزء من دبوس يشعر بر كود عقلي وإرهاق نفسي من هذا التواتر الرتيب في عمله فهو يحتاج إلى تجديد لونه النفسي وبعث النشاط في حياته الشعورية ، ولا يتأتى له ذلك إلا عن طريق الفن ، إذ الفن بما يقدمه من ألوان فنية مروحة عن النفس ومجددة للنشاط يكون في نهاية الأمر من العوامل ذات الأثر في زيادة الإنتاج

٢ - الفن يخلق تيارات وموجات عارمة من المشاركة الوجدانية . وبذلك يؤدي إلى الوحدة الاجتماعية والتماسك الاجتماعي عن طريق النظارة والمعجبين والمتذوقين .

٣ - **وللفن وظيفة تربوية** هامة إذ أنه أداة لترقية المشاعر والتسامي بالحبس ، نتيجة إدراك الانسجام الفني في روائع الآثار الفنية .

٤ - **كذلك للفن وظيفة عملية** : إذ أن منتجات الفن هي التي تحفظ الآثار التاريخية كالتماثيل والمعابد الضخمة والقصور والمساجد والأسوار العالية العظيمة والأواني الفخارية وقطع النسيج ، والملابس القديمة والدروع المزركشة ومقابض السيوف الدقيقة الصنع وغير ذلك من الحلى والأواني والتوابيت والعربات والتقوش التي تكون موضوعا للدراسة العلمية التاريخية .

٥ - **الفن ذو أثر كبير من الناحية القومية** : فهو يكتل الشعور لمواجهة الأعداء عن طريق الخطب الحماسية والموسيقى القوية الألحان والأناشيد القوية الأداء التي تلهب حماس الجماهير فتهرع إلى النضال وتحقيق أهداف الوطن .

٦ - **ولا يمكن أن ننسى ما للفن من وظيفة دينية** : فإن الدين يستخدم الفن في المناسبات الدينية المختلفة سواء عن طريق الرسم ، أو النحت أو الموسيقى الدينية أو الخطب الدينية أو مختلف أنواع التراث الأدبي المتعلق بالدين . وقد برع فنانو عصر النهضة في رسم الشخصيات الدينية كصور المسيح والعذراء و صلب المسيح والعشاء الرباني الخ . كذلك نجد تقدما ملحوظا فيما يختص بفن زخرفة الكنائس وتلوين زجاجها وقبابها وحوائطها .

وقد نشأت عند المساميين أيضا فنون عدة حول بناء المساجد وتزيينها وزخرفتها ونسج السجاجيد التي تغطي أرضها.

ويمكن أن نضيف إلى هذا تأثير الفن في الأخلاق، فرغم أننا نتكرر أن الفن يخضع للأخلاق إلا أن الإنتاج الفني يؤثر فينا من الناحية الأخلاقية في كثير من الحالات وذلك حسب فكرة الفنان التي تكمن وراء خلقه الفني . فربما كانت القصيدة الشعرية دافعة لنا إلى أن نباعد عن الرذيلة ونلتزم حدود الفضيلة:

**٧ - الوظيفة المنطقية للفن :** وقد يتبادر إلى الأذهان أنه لا يمكن الكلام

عن وظيفة منطقية للفن ، وقد قال بوالو بالفعل إنه لا يمكن أن نخلط بين الجمال والحق ، وأن الفن لا ينبع من العقل الخالص الذي هو أساس المنطق .

وقد سبقت لنا الإشارة إلى أن أفلاطون هو الذي وحد بين الحق والجمال ولكن نظريته هذه لا يوجد من يؤيدها في عصرنا هذا ، فالحقيقة المنطقية تختلف كثيرا عن الظاهرة الجمالية ، ولو أن الحق قد يكون جميلا ولكن هذا أمر عرضي بالنسبة له.

ومهما يكن أمر هذه الاعتراضات الموجهة إلى تطابق الجمال مع الحق ، إلا أننا نجد أن العمل الفني بما يبدو فيه من انسجام ووحدانية وكأنه يقنع عقلا كما يؤثر على قوانا الأخرى ، ومن ثم فإن العلاقات المنطقية قد تكون ذات مسحة جمالية. وبضرب أصحاب هذا الرأي مثلا لذلك بقولهم، إن البرهان الرياضي البسيط النافذ يبدو أمانا كما لو كان يحمل نوعا من الطلاوة والبهاء بحيث يمكن أن

نقول بأن العلم في مجمله هو نوع من النشاط الذي يعبر عن جلال العقل وبهائه وروعته، وثمة أمر آخر وهو أن الانسجام Harmony الذي هو السمة المميزة للجمال إنما يعتبر في نظر العقل تنظيماً ما .

فاذا كان هذا التنظيم يدخل تحت نظام منطقي معقول ، فانه بذلك يصبح كأي أثر من آثار العقل كما هو الحال في نظام المخلوقات وتطورها وفي نظام الكون وتماسكه بحيث يكون هذا النظام مجلي للعقل ومهيّطاً للجمال في نفس الوقت .

وهكذا يبدو أن الفن يتدخل في حياتنا الاجتماعية ، ويتغلغل في صميم هذه الحياة بحيث يصبح الفن مبدأ للحياة بل إن مبدأ الفن هو الحياة نفسها . يقول « جويو » « الحياة مبدأ الفن ، ويمكن أن يعرف الجمال بأنه إدراك أو فعل ينعش الحياة في صورها الثلاث : العاطفة والعقل والإرادة . وما لذة الجمال إلا الشعور بهذا الانتعاش العام . فالأفعال الفنية هو الذي يملك علينا كياناتنا كله في لحظة التذوق . ولا يتم تذوق هذا الجمال إلا في نطاق شعورنا بالحرية .»



## الفصل الثالث عشر

### علم الاجتماع الجمالى

#### ١ - النزعة الفردية والنزعة الاجتماعية

أشرنا فى الفصل السابق إلى أهمية الفن ووظائفه فى المجتمع، غير أن صلة الفن بالمجتمع قد استرعت أنظار علماء الاجتماع، وأصبحت دراسة الفن فرعاً من فروع هذا العلم الجديد الذى يعرف بعلم الاجتماع الجمالى *Sociologie Esthétique* ولكن هذا العلم لا يزال فى طور النشأة الأولى، يتدرج متعثراً فى مواجهة تمسك الفنانين والمتذوقين على السواء بدعوى الأصالة والحرية والاستقلال عن المجتمع وقيمه، ويبدو أن ثمة تيارات فكرية معارضة تعرقل بلورة مفاهيم هذا العلم الجديد، فنرى الوجوديين من أتباع هيدجر وياسبرز يشيدون بالتجربة الذاتية المشخصة ويرون فى اتجاه الذات إلى الغير أو المجتمع نوعاً من « السقوط » ومع ذلك فإن الاتجاه أو « السقوط » لا مفر منه رغم أنه ينخلع عن الذات أصالتها وفرديتها، ولكن النتيجة الحتمية للمذهب الوجودى هى أن الممارسة الحرة للنشاط الفنى لا تكون إلا فى نطاق الفردية، « فتجربتي أنا » الفريدة هى التى تسمح لى بالانطلاق الأصيل فى عالم الفن، وبالإضافة إلى هذا فإن « المواقف النهائية أو الحدية » التى تتحدى التجربة الفردية كالموت أو الألم، والتى لا يشعر الفرد فيها بأن ثمت مشاركة أو معاونة من الغير - هذه المواقف التى يحس فيها الفرد بالعزلة التامة

والوحشة والقلق وأخيرا بالعدم - هي التي تصلح لأن تكون محركا للعمل الفني الإصيل . أما « السقوط » فانه لا يحرك في الفرد شعوراً أو انفعالا ذا طابع خاص ، وبمعنى آخر أن اندماج الفرد في الجماعة وذوبان شخصيته في المجتمع لا يكون حافزا أصيلا على الإنتاج الفني الممتاز ، وينتج من هذا أن العمل الفني الذي ينتجه الفنان تحت تأثير المجتمع وسلطته وبوحى من مطالبه لا يتميز بالأصالة والجدة .

هذه النظرة المعارضة للموقف الاجتماعي فيما يختص بالفن تحتل مكان الصدارة في الفكر الاوربي المعاصر رغم ذبوع الفكر الاشتراكي وتأثيره الواضح على النظم السياسية والاقتصادية . ولم يستطع المد الاشتراكي القضاء على هذا التعارض الواضح بين اتجاه الفن المعاصر وتكريسه للنزعة الفردية ، وما ينبغي أن تكون عليه الفنون في رحاب الاشتراكية ، غير أن الدولة قد تدخلت أخيرا لتحقيق هذا الانسجام ، فلم تقتصر ممارسة التوجيه في البلدان الاشتراكية على التنظيم السياسي والاقتصادي فحسب بل أدخلت الفنون أيضا في دائرة هذا التوجيه الملزم الذي تمارسه سلطة الدولة :

## ٢ - النزعة الفردية الرومانطيقية :

ويبدو أن تأصل النزعة الفردية في الوسط الفني إنما يرجع إلى مبالغة الرومانطيقين ودعاة مذهب « الفن للفن » فهم الذين يحمسون للفردية ويستكرون القول بتدخل المجتمع في تقييم الآثار الفنية ويذهبون إلى أن الفنان لا ينتج إلا وهو في عزلة عن المجتمع ، أى وهو في برجه العاجي ، وأن

هذه العزلة أو هذا الانفصال عن المجتمع هو مصدر الوحي والإلهام الفنى والواقع أن أشد الفنانين تعصباً للنزعة الفردية ولبدء الفن للفن وهم الذين ينهون على مجتمعهم بالغباء والجمود والظلم وضحالة الذوق الفنى ، هؤلاء هم أنفسهم الذين يؤكدون فى نفس الوقت أنهم إنما ينتجون للأجيال القادمة ، وليست هذه الأجيال القادمة سوى مجتمعات المستقبل ، فكأنهم يطمحون إلى أن تحيا آثارهم الفنية فى مجتمع ما . وعلى هذا فإن الخلود أو المجد أو ذبوع الصيت الذى ينشده الفرديون إنما ينطوى على أمل براق فى مجتمع أفضل مقبل .

### ٣ - النزعة الفردية العقلية

وقد أشرنا فى موضع سابق إلى الموقف السكائى ، وأوضحنا كيف أن هذا الفيلسوف النقدى كان يؤمن بالفردية العقلية ، فقد وضع للذوق قوانين تصالح لأن تكون قواعد لجميع العقول ، ومع ذلك فإن الحكم الجمالى عنده يتصف بالضرورة الذاتية ، فهو حكم ذاتى ولكنه ينتهى إذا لم توجد حياة اجتماعية أى « مملكة للغايات الجمالية » .

وعلى الرغم من ذلك فإن موقف ( كانت ) يختلف عن موقف الاجتماعيين المعاصرين ، فالمجتمع فى نظره ذو طابع شكلى مثالى يكون فيه الأفراد فى مستوى واحد بدون نظر الى اختلاف التربية والوعى الجمالى ، بينما نجد أن علم الاجتماع الجمالى يتسم بالطابع النسبى ، إذ يرى أتباعه أن الفن يصدر عن تنظيم اجتماعى معين ، لا عن نظام مطلق يصلح لسائر المجتمعات ، وكذلك فانه



ينحضع لتطور هذا المجتمع المعين ، فلا يجمد عند مرحلة معينة من مراحل التطور الاجتماعى .

#### ٤ - بداية النظرة الاجتماعية للفن

لم تكن النشأة الاولى للموقف الاجتماعى بصدد الفن مخصصة تماما من رواسب المدارس القديمة ، فكما نظر أفلاطون إلى الفن من الناحية الأخلاقية ، ونظر إليه أرسطو من الوجهة التربوية نجد أن الاجتماعيين الجمالين الأوائل قد نظروا إلى الفن نظرة طبيعية واجتماعية معاً ، فاعتقدوا أنهم يستطيعون التدليل على تأثير الطقس والعوامل الطبيعية على العبقرية الفنية ، وبالتالي على الشعور بالجمال الذى يعتبرونه حاسة سادسة ، وقد سبق لنا أن أشرنا إلى موقف تين Taine وكيف أنه يطابق بين علم الجمال وعلم النبات مثلاً ، فيخضع الفن لثلاثة عوامل هى: الجنس والبيئة الطبيعية والأخلاقية ، ثم تأثير كل جيل من الفنانين على الجيل الذى يليه ، بينما نجد أن دور كيم يؤكد أثر الضغط الاجتماعى وحده على الفن ، ذلك الضغط الذى يختلف عن تأثير العوامل المادية الطبيعية والمؤثرات السيكلوجية .

ومن بين المواقف الاجتماعية المتعثرة نجد موقف جوو هو فيتكلم عن شدة الحياة فيقيس قيمة الفن بهذه الشدة الحيوية التى يفترض وجودها فى الفنان وفى المعجبين وفى شخصيات الأثر الفنى على السواء ، وهو يرى أن هذه الشدة تعلو على الفرد وتتجاوز إمكانياته الشخصية فهى تمتلىء خصوبة وتدفقا وتكون مصدرا لإبداع الحياة ، ومن ثمت فهى أساس العبقرية الفنية .

وإذا كان جويو يجعل المشاركة الوجدانية - في نطاق أنحاء الذوات المتماسكة وفي نطاق المجتمع الذي يتألف من هذه الذوات المتماسكة - أساسا للشعور بالجمال، بالإضافة إلى مبدأ التضامن الاجتماعي فإنه مع هذا لم يفلح في الاقتراب من الموقف الاجتماعي الأساسي، ذلك لأنه فضلا عما أدخله من عناصر غير جمالية في الشعور الجمالي - منها ماهو ديني أو أخلاقي أو علمي أو مشاعر غير اجتماعية - فهو يفترض أن الشدة الحيوية، وهي مصدر الإبداع الفني ذات طابع مطلق، بينما يرفض علم الاجتماع الجمالي قبول أي مبدأ مطلق.

#### ٥ - النظرة الاجتماعية للفن .

وإذا كانت هذه الخطوات الأولى في ميدان علم الاجتماع الجمالي قد تعثرت بعض الشيء، فإن دعاة هذا العلم رأوا أنه من الضروري أن ترسم أولا حدود هذه الدراسة ومنهجها فضلا عن ضرورة إلقاء مزيد من الضوء على المفاهيم الأساسية في ميدان الاجتماع الجمالي .

فقد لاحظ الاجتماعيون أن «ظاهرة الانسجام» وهي أساس الشعور بالجمال وكذلك «انعدام الانسجام» الذي هو أساس الشعور بالقبح - هاتين الظاهرتين يبدو أنهما أكثر تعقيدا مما يظن الفرديون، فهما ترجعان إلى تاريخ طويل وتطور عريض في الحياة الجماعية للإنسان . وليس الانسجام في الشيء الجميل متعلقا بهذا الشيء أي بالموضوع بحيث يكون صفة لازمة له، منفصلة عن إدراكنا له في عصر معين، وفي مجتمع معين، كما يدعى الموضوعيون، بل إن الانسجام مشروط بوجود ذات تحيا في مجتمع معين وفي زمان معين .

(١) راجع :

Ch, Lalo : L'art et la vie sociale , Notions d'esthétique,

الدكتور عبد العزيز عزت . الفن وعلم الاجتماع الجمالي .

فالانسجام الذى ندركه فى الأثر المعارى مثلاً ، ويكون أساساً لحكمتنا على هذا الأثر بالجمال ليس هو المتوسط الذهبى النظرى الذى يصدق عند الجميع فى أى عصر من العصور ، وفى أى مجتمع من المجتمعات ، بل هو الانسجام الذى تستريح إليه أذواق الناس فى مجتمع معين وفى عصر معين ، بحيث يلقى قبولاً واستحساناً عند الغالبية العظمى منهم ، ومعنى هذا أنه يخضع للتنظيم الاجتماعى وللجزاءات الاجتماعية .

ولا يعنى هذا أن المدرسة الاجتماعية تقلل من قيمة الأثر الفردى وفاعليته فى العمل الفنى ، بل إن الفرد هو الذى يبدأ العمل وهو الذى ينفذه ، ولكن الفرد هنا ليس مستقلاً عن غيره من الأفراد فى المجتمع ، بل هو فرد اجتماعى مشبع بروح الجماعة ، تلك الروح التى ينبع منها إلهامه الفنى والذى يستهدف إشباع حاجات الوسط الاجتماعى الذى يعيش فيه . وتفسر الأصالة اجتماعياً على أساس تقدير المجتمع للفنان واعترافه بأنه أقدر من غيره من الأفراد العاديين على إنجاز مطالب الجماعة من هذه الناحية .

ويرجع الفضل إلى مدرسة « دور كيم » و « لينى برول » فى تأكيدها للطابع الاجتماعى المميز للظواهر الفنية . ولكن يؤخذ على هذه المدرسة مبالغتها فى طمس معالم الفردية ، كما كان يؤخذ على الفرديين مبالغاتهم فى إظهار الجانب الفردى وحده فى العمل الفنى . وحقيقة الأمر أن الفرد ينطوى على ميول اجتماعية وأخرى أنانية فردية ، وهذه الميول دائمة الفعل وتحدث بينها تأثيرات متبادلة .

والعمل الفنى الذى يعصفه الناس بالأصالة والجدة إنما يتضمن فى الواقع عنصرين : تركيب جديد ثم عناصر متفرقة ومنعزلة هى محاولات السابقين ، فيكون هذا التركيب الجديد بمثابة صبغة جديدة تحمل فى طياتها العناصر القديمة . ويتحدد وقت ظهور هذا « التركيب » عن طريق المجتمع ، فىأتى لى يشغل فراغا أحس به الجمهور . فكأن المجتمع يترقب ظهور التركيب الجديد بحيث يتلقاه بالقبول والاستحسان موليا ظهره للصور الفنية السائدة بعد أن يكون قد ملها، ومن ثم فإن الفنان العبقري لا ينشأ من تلقاء نفسه، ولكن أمل الجماعة وترقبها هو الذى يخلق الفنان كأ نه « بطل » منتظر ??

فالفن إذن يرجع إلى الجماعة ، وهو يختلف عن العلم ، ذلك أن الفن - كما ذكرنا - يتميز بالطابع النسبي - وهو ينبع أصلا من نظام الجماعة القائم على العلاقات الوطيدة بين الأفراد ، بينما يستند العلم إلى قوانين كلية مطلقة لا تتأثر بالاختلافات الفردية أو الاجتماعية .

وإذا كان المجتمع هو مصدر « القيمة الجمالية » فإن للفرد أيضا دوره فى عملية الخلق الفنى - كما ذكرنا - ونستطيع أن نوفق بين دور الفرد ودور الجماعة من هذه الناحية، مما نلاحظه أخيرا من أن القيم الفنية إنما توجد بالقوة فى اللاشعور عند الفنان ، وتبقى على هذا الوضع مكتسية بالصبغة الفردية ، ولكنها حينما تتجه إلى سطح الذات أى إلى التحقق لى تصبح « بالفعل » فإنها حينئذ تصطبغ بالصبغة الاجتماعية بحيث يكون المجتمع فى النهاية هو المصعب والمصدر الأخير للعمل الفنى وللقيمة الجمالية وإلهامنا بالجمال .

## ٦ - التنظيم الاجتماعي للفن .

تبين لنا إذن كيف أن الفن وليد المجتمع ، ومن ثم فمن الضروري أن يخضع للتنظيم الاجتماعي ، ولما كانت التنظيم الاجتماعية متداخلة وذات تأثير متبادل ، فإن النشاط الفني في المجتمع لا بد من أن يخضع لطائفة من العناصر أو الشروط غير الجمالية التي تشكل في مجموعها **تركيبا فوقيا في ميدان الفن (١)** .

**أولا : العناصر غير الجمالية في الحياة الفنية :**

وتتلخص هذه العناصر فيما يلي :

**أ - المادة :** وتعتبر المادة التي يشكلها الفنان أولى هذه العناصر الغير الجمالية وذلك كالحجارة والمعادن والخشب في فن العمارة .

**ب - الحرفيون ( الصناع ) :** وهم الذين يقومون بتشكيل المادة ، ويذهب **لالو** إلى أن التنظيم النقابي لهؤلاء الحرفيين هو الذي يفسر من بعض النواحي تطور أساليب التزيين واختفائها بعد الثورة الفرنسية عندما قضت هذه الثورة على التنظيم النقابي .

**ج - الطبقة الاجتماعية والحياة السياسية :** وللطبقات الاجتماعية وكذلك للنظام السياسي تأثير بالغ على النشاط الفني ، ذلك أن الإنتاج الفني في

المجتمع يخضع لظروف هذا المجتمع وعاداته وتقاليده ويختلف أيضا حسب أذواق الطبقات الاجتماعية المختلفة ، فنجد فنونا خاصة لمجتمع يقوم على الرق وأخرى لمجتمع ارسقراطى وغيرها لمجتمع ديمقراطى أو بورجوازى .

ويشير الاجتماعيون وخاصة برودون إلى أنه حينما نتخذ جذوة الصراع الطبقي ، فان كثيرا من الفنون سيختفى أو يتعدل ، ولا سيما تلك الفنون التى تقوم على الأحكام الجمالية للطبقات الاجتماعية . فسيندثر الفن الأنانى الفردى ويحل محله فن يخضع للتنظيم الاجتماعى ويقوم على الترف العام أو المشترك لا الترف الخاص بطبقة معينة فى المجتمع ، وبذلك يكرس الفن نشاطه للجماهير الكادحة فى الحقل أو فى المصنع أو فى السوق ، وتتلشى إلى الأبد شعارات الفن للفن وتحل محلها شعارات الفن للمجتمع ، ولا يكون الإلزام الاجتماعى للفنان قهريا فى هذه الحالة ، بل سيكون التزاما اجتماعيا ينبع من الذات المتأثرة بالمجتمع .

د — التنظيم الدينية . ولهذه النظم الدينية — كعامل غير جمالى — تأثيرها الفعال فى حياة الجماعة وفى النشاط الفنى بوجه خاص ، وخصوصاً إذا لم يكن فى المجتمع أى نوع من تقسيم العمل ، ونلاحظ فى هذه الحالة أن سائر النظم الاجتماعية فى هذا المجتمع تصبح نظما دينية فى نفس الوقت ، ولا شك أن دراسة النظم الاجتماعية للشعوب البدائية تطلعنا على مدى تغلغل الدين فى حياة الجماعة ، وكذلك نجد تأثير الدين على الفنون واضحا فى مختلف العصور فقد كان الفنان المصرى القديم يستمد إلهامه من مبادئ الدين المصرى القديم:

وقد تأثرت فنون العمارة والنحت والرقص والرسم والموسيقى بالنظام الدينى عند قدماء المصريين ، وكذلك كان للدين تأثيره الواضح على الفن فى العصور الوسطى الأوربية وفى عصر النهضة . ونجد أن تحريم رسم صور الكائنات الحية أو إقامة التماثيل عند المسلمين واليهود كان له تأثيره الواضح فى تأخر هذه الفنون فى ظل الإسلام واليهودية .

هـ - النظام العائلى : تعتبر الأسرة نوعا من التنظيم الاجتماعى لممارسة الغريزة الجنسية ، فالأسرة تقوم على دوافع اجتماعية وتقسية وفسولوجية ولكنها إذا ما اتخذت مظهر الترف ، فانها تندرج تحت الصورة الخيالية للفن ، ونجد من ناحية أخرى أن النظم الاجتماعية الأخرى تشيع فيها صور من الترف أو اللهو تكون أكثر مادية ويغلب عليها الطابع المجرد من الجمال ، وذلك مثل الألعاب الرياضية وفنون المهارة وألوان الصراع السياسى والانشقاق الدينى .

ومما هو جدير بالملاحظة أن الفن لايعنى كثيرا بأحوال التنظيم العائلى السوية الرتيبة ، مثل الاستقرار العائلى ومظاهر الحب بين أفراد الأسرة الواحدة أى حب الزوج لزوجته أو الأب لابنه ، فذلك النوع من الحب لا يثير انتباه الفنان لأنه من الأمور المألوفة بينما هو ينشط وتنطلق عبقريته حينما يصادف حبا يشقى به المحبون بسبب معارضة الأسرة أو المجتمع ، وهكذا فاننا نرى شكسبير وقد أخرج عملا فنيا رائعا بتصويره مثل هذا الحب فى « روميو وجوليت » .

ويعنى الفن كذلك بتصوير نواحي الشذوذ وتجسيم صور العلاقات المحرمة التى لا تتفق مع الحياة السوية للأسرة ، فلم يكن من الممكن أن تخلد أعمال فنية

مثل « غادة الكاميليا » أو « نانا » أو « أزهار الشر » إذا كانت تمجد الفضيلة وترسم المثل الأعلى للمرأة الصالحة كأم أو زوجة .

ويذهب الاجتماعيون إلى أن الفن لا يسترسل في هذا الاتجاه ليشجع الأفراد على الخروج على التقاليد المرعية والآداب الاجتماعية، بل إن الفن يؤدي وظيفة هامة من هذه الناحية ، إذ أنه لما كانت نظام الأسرة لا يقبل بأى صورة من الصور أساليب الحياة العاطفية ، وكان الفرد منساقا بالطبع إلى ممارسة هذه الحياة العاطفية ، فإن الفن يقوم بالتوفيق بين الحياة الاجتماعية للفرد وحياته العاطفية عن طريق ما يبتدعه من صور خيالية تكون وظيفتها إعلاء الفرائز المنحرفة التي تكبتها الرقابة الاجتماعية .

فالفن إذن أداة ربط اجتماعي ووسيلة تطهير نفسى كما يقول أرسطو وفرويد ذلك أن الحياة الاجتماعية ستتفقد ويشيع فيها الانفصال وينعدم التماسك الاجتماعى إذا لم تجد منفذا كالفن لتفريغ شحناتها الانفعالية وتطهير النفوس من العقد المكيوتة .

و- التعليم : ونجد أيضا أن لاتجاهات العليم آثارها التى لاتوجد على الثقافة الجمالية فى أى مجتمع ، وكذلك تؤثر الخلافات البيداغوجية بين أنصار القديم والحديث على مستويات الذوق الفنى للأجيال القادمة .



هذه هي إذن العناصر الغير الجمالية التي تتداخل مع الفن كتنظيم اجتماعي .  
ويلاحظ أنه مهما تجردت هذه العناصر من الصبغة الجمالية إلا أنها حينما تتداخل  
في أي تركيب جمالي لا تسلبه طابعه الجمالي المعين وإستقلاله الخاص عنها ، بل  
إن التركيب الجمالي يؤثر على هذه العناصر المجردة من السمة الجمالية من خلال  
عملية التشكيل فيدخلها في إطاره وبذلك يسبغ عليها مسحة جمالية .

وقد كان للتيارات الجمالية تأثير واسع المدى على نظم غير جمالية ، فمثلا  
نجد أن الشعراء والمثاليين قد عدلوا مفاهيم الوثنية القديمة، وكذلك كان للثقافة  
الفنية اليونانية الرفيعة تأثيرها على الرومان المنتصرين ، وكان أيضا لروائع  
الفن الإيطالي تأثيرها على الأخلاق الفرنسية في القرن الخامس عشر .

ويمكن أن يقال نفس الشيء عن تأثير البيزنطيين في الأتراك وتأثر الرومان  
بحضارة الإسكندرية وفنها . وكذلك فإن الاستقلال النسبي للفن يسمح له  
بأن يدخل في علاقات متعددة مع الحياة الاجتماعية ، وكذلك في الحياة  
الفردية ، فالفن بالنسبة للجماعة أو للفرد يمكن أن يكون موهبة تمارس دون  
أن تستهدف غرضا أو غاية ، وقد يمثل العمل الفني أيضا هروبا من نطاق  
الأخلاق الشائعة أو محاولة لتهديبها أو الارتفاع بها إلى مثلها الأعلى أو محاولة  
للتطهير، وإذاعة تيارات السلام النفسى بين الأفراد وقد يكون أيضا لتخطيط  
المدن وتنسيق المنازل والحدائق القائم على أساس فني جمالي، تأثيره الذي لا يحد  
على نفسية الأفراد وأخلاقهم .

ولكننا نلاحظ أن كثيرا من التيارات الفنية قد لا تتماشى مع الظروف

التاريخية في مجتمع ما ، فبينما نشاهد العنف الأزمات السياسية والعسكرية إبان الثورة الفرنسية ، نجد على العكس من ذلك في الميدان الفني انتشار قصائد شعرية وموسيقية وأعمال فنية تشكيلية تنسم بطابع السلام والهدوء في حين أن فترة عودة الملكية واستقرار الحياة البورجوازية في عهد لويس فيليب قد صاحبته أزمات فنية للحركة الرومانطيقية المنطلقة من عقاها . وكذلك بينما كانت الجمهورية الثالثة تتصف بطابع لاديني وتقوم نظمها الدستورية على أساس مدنى غير دينى، نجد أنه في خلال هذه الفترة تظهر في ميدان الفن حركة الأدب الكاثوليكي الجديد وافتتاح الصالونات الدينية ومعارض الفن المقدس وانتشار موجة من التيارات المتعارضة في الميدان الفني، بحيث ظهرت مدارس الرمزيين والتكبيين والمستقبلين والتعبيريين والسرياليين والتجريديين، ولا شك أن هذه المدارس الفنية المتخصصة إنما تبتعد كثيرا عن الذوق الشعبي وبذلك تجد تعارضا أساسيا بين اتجاهاتها واتجاه التنظيم السياسى والاجتماعى الديموقراطى في ظل الجمهورية الثالثة في فرنسا .

وعلى هذا فان المؤرخ قديحار في فهم الأعمال الفنية عندما يظن أنها تترجم ترجمة صادقة عن عادات وأخلاق العصر الذى يؤرخ له ، فقد يكوى الأثر الفني معارضا لاتجاهات العصر ، وقد يكون معبرا عنها . وقد أشرنا إلى هذا الموقف في مقدمة هذا الفصل حينما ألحنا إلى التعارض الواضح بين الفرديين والاجتماعيين .

فالفن لا يحمل إذن طابع الالتزام<sup>(١)</sup> الإيجابي بالنسبة للمجتمع ، أى أنه ليس من الضروري أن يكون خاضعاً ومعبوراً عن التيارات الاجتماعية إذ أنه قد يتمرد ويثور عليها وقد يعارضها ، وفى هذا يكمن جوهر الفن وعظمته من حيث أنه يعد المنفذ الأساسى للحرية الإنسانية والاستمتاع بهذه الحرية.

وإذا اعتبر الفن ترفاً مفرطاً يتسم بطابع التحدى المثير فإنه يكون صادراً عن أنانية غير أخلاقية وغير اجتماعية ، أما إذا تخلى عن الأنانية وروح التمرد وتحلى بسلامة الذوق ، فسيكون له أثره البالغ فى تربية أجيال عدة من المعجبين به وإشاعة روح التضامن بينهم ، ويكون بذلك عملاً اجتماعياً مهماً ظن البعض أنه عمل فردى ، فإن الفنان التشكيلي الذى ينجز لوحات فنية

---

١ - قد أثار الاشتراكيون قضية « الالتزام » فى الفن ومضمون دعواهم لا يخرج عما تنادى به المدرسة الاجتماعية من آراء حول استمداد الفن لمقوماته من المجتمع وتعبيره عن ارادته ، ولكن النظرة الاشتراكية للفن تحصر نشاطاً فى دائرة التعبير عن مصالح طبقة معينة هى طبقة الكادحين أى البروليتاريا . وقد أخطأ البعض فى تفسير معنى الالتزام عند الاشتراكيين على اختلاف طوائفهم ، ففهموه بمعنى الالتزام ، أى أن يكون للمجتمع الحق فى فرض سلطته على أساليب الفن وإنتاجه فيخصها لأوامره ونواهيه ، بحيث يكون الفن « موجهاً » فلا يصدر عن التلقائية الحرة للفنان ، والواقع أن الالتزام إنما ينبع من ذاتية الفنان الاشتراكي ، التى تكون قد انصهرت وتفاعلت مع عملية التحول الاشتراكي . فيحس الفنان - وهو يعبر فى حرية تامة وبدون أى إلزام من سلطة أو أخرى - أنه إنما ينطلق من أعماق ذاته وبهذا يصبح الالتزام ذاتياً بعداً عن أى ضغط خارجي .

يظل يحلم بالمجد والشهرة وبتقدير الناس لفنه يوما ما، وما الشهرة والحفاوة إلا أمران اجتماعيان . يرجعان إلى تقدير المجتمع وأحكام الجمهور.

### ثانيا : النظم الفنية في الحياة الاجتماعية :

توجد في الحياة الاجتماعية تنظيمات مشتقة من الفن ولها تنظيم اجتماعي معين .

#### الشعور الجمالي وجزائاته

يجب أن نسلم أولا بأنه يوجد شعور جمالي وشعور أخلاقي ولكل منهما أمر مطلق وجزاءات تصدر من سلطة عليا ، وقد اعتقد القدماء أن هذه السلطة العليا التي يستند إليها الشعور الجمالي، وكذلك الشعور الأخلاقي، والتي تصدر عنها الأوامر المطلقة، سلطة شبه دينية تتمثل في الله أو أرباب الفنون Muses أو مخلوقات خارقة للعادة . وهذه الأساطير الخرافية التي تشير إلى مصدر السلطة الجمالية والأخلاقية في المجتمع إنما تعبر عن الضغط الاجتماعي الواقع على الأفراد في المكان والزمان . ومن الممكن أيضا أن تكون هذه الأساطير مصدرا لفروض شخصية تتعلق بمثل أعلى لتقدم يحدث في المستقبل ، مما لا يمكن أن يتحقق بدون جمهور . ويكون على هذا الجمهور أن يقدر العمل الفني فيعجب به أو لا يرضى عنه ، وذلك على الرغم من أن الإعجاب الفني الحق إنما يصدر عن طائفة من ذوى الإحساس أو الشعور المرفه، وأصحاب هذا الإحساس هم الذين يستطيعون وحدهم إدراك مكنونات العمل الفني التي تتسم بطابع الجمال .

أما من ناحية الجزاءات الجمالية الاجتماعية فإنها تتمثل في : النجاح والمجد والخلود وأضدادها . أى تلك التى تشير إلى الفشل وعدم النجاح والإهمال والسخرية والتحقير . وكل فنان أصيل يشعر بهذه الجزاءات وتكون حافزا له على العمل ، حتى ولو كان يشعر بأنه إنما يعمل لنفسه لا لغيره . وقد يكون تأثير المجتمع عليه شعوريا أو لا شعوريا . ويرى أتباع المدرسة الاجتماعية أن أذواق الجماهير فى الحاضر أو فى الماضى أو فى المستقبل هى الأساس الأول لأحكام النقد على الأعمال الفنية ويجب ألا نخلط بين الجزاء الجمالى ونتائجه الاقتصادية ذلك أن النجاح فى ميدان العمل الفنى ، ربما لا يؤدي إلى الثراء العريض فقد يقتصر الجزاء الفنى على إلحاق الفنان المبرز بزمرة الخالدين فحسب . فلا يترجم الخلود إلى منفعة مادية .

ويكون للجزاء الاجتماعى صفة الانتشار والتنظيم فى المجامع الأكاديمية فى صورة جوائز ومراكز خاصة . وقد كان أمل الفنانين دائما أن يصبحوا أعضاء فى الأكاديمية الفنية أو أن تجيز أعمالهم .

### الجمهور :

إن الجمهور هو الذى يصدر الجزاءات الجمالية عن طريق جماعاته المختلفة سواء كانت هذه الجماعات قائمة على الالتقاء العرضى أم الالتقاء الدائم ، والجماعات التى من النوع الأول هى جماعات المسرح والراديو والتليفزيون هذه الجماعات تتكون كالقطيع الذى يتأثر بالإيحاء وينقاد فى كتلة واحدة وراء عوامل الاستشارة ووسائل الإعلام البارعة

بحيث تتمحور إرادة الأفراد، كما يقول جبريل تارد. ومعنى هذا أن أحكام الجمهور على الأعمال الفنية تتأثر كثيرا بوسائل الأعلام المختلفة في عصر انتشار فيه الإعلان بطريقة مذهلة. ولكن الفن في العصر الحديث أصبحت له مدارس ونظمه وأكاديمياته العديدة تلك التي تقوم على أساس التجمع الدائم لا العرضي وتكون أحكامها على الأعمال الفنية ذات تأثير بالغ على الحركة الفنية، وبذلك تضيق دائرة التأثير الذي يحدثه الجمهور العادي - الذي تلتقي جماعاته عرضيا - وتكون أحكام الجماعات المتخصصة ذات الوعي الجمالي هي المعول عليها في الميدان الفني، وسنرى أن المجتمع ينحول لهذه الجماعات سلطات جمالية خاصة، على الرغم من أن أتباع المدرسة الاجتماعية لا يستطيعون تجاهل تأثير الجمهور في هذا المجال، وإلا استحال عليهم التمسك بالمسحة الاجتماعية للفن.

### الاسلوب :

ويتميز الفن بعامل هام هو الأسلوب، فالأسلوب هو ماهية الفن فلكل فنان أسلوبه الخاص في التعبير عن موضوعه، وليس الأسلوب هو الأصول العامة للصناعة - تلك التي يتلقاها التلاميذ المبتدئين عن أستاذهم الفنان - بل الأسلوب هو التعبير عن الموضوع بطريقة جديدة تتضمن انفعالا ذا لون خاص وحرية وتلقائية خصبة. أما الأصول الفنية للصناعة فهي آلية غير معقولة يتعلمها الفنان كتقواعد لحرفته ثم يجربها على المادة دون أن تتدخل فيها مشاعره أو قيمه. فالفنان الذي يحتذى هذه الأصول فقط يظل طوال حياته مستعبدا لها، أما الفنان المبدع فهو الذي يتخطى هذه الأصول المتعارفة ويشق طريقا جديدا ويخلق أسوبا فريدا يعرف به، وقد يمارس فنانون آخرون نفس هذا الأسلوب فتنشأ مدرسة فنية معينة كمدرسة فينا والمدرسة الفلمنكية الخ..

فالأسلوب إذن هو العامل الحيوى فى الفن ويمكن أن نشبه الأسلوب بالنفس ، وأصول الصنعة الجامدة بالجسم : النفس مصدر الحياة والحركة والاتفعال ، والجسم مجرد حامل لهذا النشاط الحيوى ومنفذ له .

وقد يكون الأسلوب أيضا أساسا لارتباط اتجاهات جمالية وغير جمالية بعضها البعض الآخر كما هو الحال فى الأنواع الأدبية أو الفنية . ومن هذه الأنواع نجد الشعبى كالكوميديا والأرستقراطى كالتراجيديا ، ولكن هذه الأنواع لا تتمايز بحسب أسلوبها بقدر ما تخضع لأحكام الطبقات الاجتماعية . فنن العرائس الماريونيت على ما فيه من روعة وجمال ، وكذلك التراجيديا الراقية قد لا يقبلها المجتمع الديمقراطي الشعبى . ويظهر الأسلوب أيضا فيما يسمى « la Mode » ولكن سرعان ما تنتشر الموضة فى المجتمع الحديث نتيجة للتقاييد الأعمى ، وسرعان ما تختفى وتظهر ( موضة ) أخرى وكذلك الحال فيما يختص بالطرز الفنية المختلفة . وذلك يعنى أن الطبقات الاجتماعية لا تتوخى فى الموضة أو الطرز جودة الأسلوب وأصالتها بقدر ما تعنى بسعة انتشارها وذبوعها .

### البيئة :

مما لا شك فيه أن علم الاجتماع الجمالى لابد أن يتسم بالطابع النسبى ، مادام يخضع للشروط الاجتماعية التى تخضع لها سائر مباحث علم الاجتماع ، ومن أهمها عامل البيئة بمعناها العريض ، فعلى الرغم من أنه من العوامل غير الجمالية إلا أن البيئة ذات تأثير كبير فى مجال النشاط الفنى من حيث أن تمت ارتباطا بين الصور الاستطيقية وسائر الظواهر والنظم الاجتماعية التى تشتمل عليها البيئة فلكل جماعة إنسانية لون فنى خاص يولد وينشأ فى أحضانها فالتحافات والصور

وطريقة الأداء والموضوع والاتجاه الفني كسلها من أثر البيئة .

فالبيئة الجغرافية في اسبانيا مثلاً كان لها تأثيرها الكبير في ازدهار الفنون الحربية والدينية بسبب الصراع بين الأسبان والمسلمين . وترتبط العوامل العنصرية بالبيئة أيضاً فتمت شعب يميل إلى التلوين الصارخ ، وشعب آخر يغلب على أعماله طابع التلوين البسيط . وأيضاً نجد الألمان يميلون إلى الموسيقى العلمية بينما يهوى الإسبان الموسيقى الشعبية ذات الأصوات التي تحدث في المستمع اهتزازاً أو نظرياً هكذا نجد للبيئة تأثيرها الكبير على الفنون من النواحي الدينية فالأعمال الفنية ذات الطابع الديني في مصر القديمة تختلف عنها عند الهنود والصينيين واليونان وعند المسيحيين في القرون الوسطى وفي عصر النهضة ، وكذلك تتأثر الفنون بالأوضاع السياسية والاقتصادية وغيرها تبعاً للبيئة التي تنشأ منها بحيث لا يمكن أن نتحدث عن فن عالمي خالص لا يصطبغ بصبغة المجتمع الذي ينشأ فيه ، إلا أن يكون من أثر عملية الانتشار الثقافي ، ومع ذلك فهو بظل غريباً على البيئة التي يصيب فيها إلى أن يندمج فيها وتعلوه مسحة الأداء الفني السائد فيها .

تبين لنا مما سبق أن النظم الجمالية الأساسية في الحياة الاجتماعية هي :  
الشعور الجمالي وجزأاته ، ثم الجمهور ، وأخيراً الأسلوب . وبينما يختص الأسلوب بالفنان وحده ، نجد الشعور الجمالي والسك الإعجابي أي الجمهور يرتبطان بصميم عملية التذوق الفني .





## الباب الرابع عشر

علم الاجتماع الجمالى (تابع)

### التطور الاجتماعى للفنون الجميلة

تعد دراسة التطور التاريخى للفنون من المباحث الأساسية فى علم الاجتماع الجمالى وذلك حتى يمكن تحديد الصفات الأساسية للفن فى كل عصر من العصور، من حيث أن الفن يتأثر بالظروف الاجتماعية السائدة وبمستوى الحضارة فى كل عصر على حدة، فيكون له طابعه الذاتى المميز وصفاته الأساسية التى تجعله يختلف فى عصره عن أى عصر آخر.

#### ١ - المراحل التاريخية لتطور الفنون (١)

##### الفن البدائى :

ولما كانت النزعة التطورية فى الدراسة العلمية تتطلب أن نسترجع مواقف الفن فى أبسط عهوده منذ فجر الإنسانية، لهذا فيتعين أن نستعرض

- 
- ١ - راجع : الفن وعلم الاجتماع الجمالى للدكتور عبد العزيز عزت ص ٥٦ - ٩٧  
راجع أيضا : Grosse, Les débuts de l'art, Alcan 1902 (illustré)  
Boas : Primitive Art. Oslo  
Herbert Read, Art Now "The significance of Primitive Art, p. 33

صور النشاط الفنى عند البدائيين المنقرضين منهم أو الحاليين الذين لازالوا يعيشون حاليا فى مناطق متروية من العالم .

يتميز هذا الفن بأنه أقدم الفنون جميعا وأبسطها فهو يرجع إلى العصر الحجري من عصور ما قبل التاريخ ، وهو فن بسيط لأنه بعيد عن التعقيد ويعبر عن الواقع الحسى الملموس مباشرة بدون تحوير أو تعديل أو تنظيم مقصود أو ترابط أو أى نوع من التجميل المعقد، وقد تكون الرسوم البدائية مادية كصور الحيوانات والطيور ، وقد تكون روحية أى متعلقة بالسحر ولدين . والفن البدائى ، كالفن عند الشعوب المتأخرة - ذو مسحة دينية، فللو ثنية أثرها الكبير على الفن، ويبدو واضحا فى المظاهر الفنية لاحتفالات الوثنيين، وفيما يصنعون من صور ورموز لآلهتهم، وفى الرسم على الأجسام أى الوشم . وكذلك يتسم الفن المتأخر بالصفة الجمعية أى أنه يعبر عن مشاعر الجماعة ومطالبها ويستند إلى خبره فنية متوارثة، وكذلك فهو يمثل الروح الدينية السائدة، ويتأثر بالعادات والتقاليد . ومن ناحية الأداء يعتبر الفن المتأخر جميعا لأنه يشترك فى أدائه الجميع، كالرقص والغناء ، وهو جمعى كذلك لأن له دلالة سحرية . فالفنان البدائى يرسم صور الحيوان إما للتغلب عليه أو لصيده لإشباع حاجاته ، وإما اتقاء لشره، وذلك كما يرسم البدائى صورة الثعبان أو النمساخ مثلا، فالصورة يكون لها وقع فى نفسه أقوى من الشئ نفسه الذى تمثله لأنها تحمل صفة الدوام بينما الشئ متغير وخاضع للتطور وللغناء ولهذا فان « ليفى برول » يظن أن عقلية البدائيين غير منطقية من حيث أنهم يقدسون الصورة ويقدمونها على الأصل .

وللفن عند الأقوام المتأخرة أيضا صفة الرمزية الهندسية فهم يرسمون أشكالا هندسية يرمزون بها إلى معتقدات دينية أو لغرض التزيين أو الإيهام

أو التأثير في العدو أثناء الحرب، فالعمل الفني عندهم لا يقوم لذاته بل باعتباره وسيلة للتعبير، وكذلك فهو يتميز بأنه ذو طابع عملي تفعى . . .

### الفن عند الشعوب المتقدمة :

وإذا كان الفن البدائي أو المتأخر، قد اتخذ طابعا مميزا وصفات تخضع للعامل الاجتماعى التاريخى، فإن الفن عند الشعوب المتقدمة : القديم منها والحديث، يتميز أيضا بسمات خاصة به نتيجة للظروف الاجتماعية وللتطور التاريخى، وأقدم الفنون التى عرفناها عند هذه الشعوب المتقدمة نجدها فى الشرق الأدنى، وتتميز هذه الفنون بطابعها الارستقراطى فهى فنون رفيعة خاصة بالطبقات الموسرة كالمملوك والأمراء والنبلاء ورجال الدين، ومن ثم فهى فنون تمثل اللهو والترف ولا تعنى بحاجات الشعب ومشاعره .

وكانت لهذه الفنون الرفيعة أيضا صبغة دينية، فتجد فى مصر مثلالاهرامات والمصاطب والتماثيل والمعابد، وهى خير دليل على الوجهة الدينية للفن، وكذلك فإن هذا الفن لم يكن حرا تلقائيا، بل كان فنا تفعى مقيدا برغبات أصحاب السلطة فى المجتمع، ولهذا فقد كان الفن محافظا وإستاتيكية لا يخضع لعامل التطور، وليس معنى هذا أنه كان فنا أخلاقيا، بل لقد كان - على العكس من ذلك - يمثل حياة الترف والمجون والخلاعة، وتسوده أساليب التزيين والتجميل، هذا بالإضافة إلى أنه كان فنا حريا من بعض الوجوه، من حيث أنه يهوى عظمة الحكم وفتوحاتهم وإنتصاراتهم، كما نرى فى كثير من التماثيل والنقوش المرسومة على جدران المعابد فى مصر القديمة .

وإذا كان الفن في الشرق له هذه الصفات فأننا نرى الفن في بلاد اليونان - وهي أقدم البلاد الغربية التي اهتمت بالفنون - يتميز بأنه فن الحياة لأنه يمجّد ويصوّر الحياة الدنيا بآمالها وآلامها ومسراتها، ولا يعنى كثيرا بتصوير عالم الآخرة وأمور الموت والطقوس الجنائزية، فهو إذن يشيع البهجة والمرح في حياة الناس . ولم يكن الفن في اليونان القديمة مظهرًا من مظاهر الترف والثروة ، بل كان وسيلة للتعبير عن حاجات إجتماعية لا تتعلق بطبقة واحدة ، بل بالمجتمع بأسره - باستثناء الرقيق - ولهذا فقد كان فنا ديمقراطيا وكذلك فقد كان فنا حيا متطورا يشتمل على مراحل واضحة متميزة يكون اللاحق منها أكثر تقدما من السابق، ومن ثم فهو يتقدم إلى الأمام بعكس الفن المصرى القديم الساكن . وأخيرا نجد أن الفن اليونانى يمتاز بالمسحة العقلية ، فالفن عند اليونانيين القدماء كالموضوع الفلسفى ، ومن ثم فأننا نرى « أفلاطون » يتكلم عن فلسفة الجمال ويحدد الأصول العقلية لفهم الجمال . فالفن اليونانى إذن قائم على التناسق العقلى ومن ثم فهو فن انسانى .

وإذا انتقلنا إلى الفن عند الرومان نجد أنه يختلف عن الفن اليونانى فى أنه فن ارسقراطى حسى يمجّد الحكم والقواد وانتصاراتهم ويمثل القوة والعظمة لا التناسق وحب الجمال والكمال . ولهذا فقد كان فنا موجها للمتعة الخاصة للطبقة الموسرة ومعبرا عن نواحي المجون والإباحية المطلقة والشهوات الجنسية السافرة ، ومن ثم فقد كان الفن الرومانى بعيدا عن الدين غير خاضع لتأثيره الأخلاقى .

إلا أننا نلاحظ أن بعض الفنون الجديدة قد أُحرز ، تقدما ظاهرا عند الرومان مثل فن سك النقود وصنع الميداليات التذكارية لتخليد الرؤساء والحكام . وكذلك ازدهر عندهم فن الحدائق وهو ذو صلة وثيقة بفن العمارة .

والأمر الذى لا شك فيه هو أن الابتكار الفنى عند الرومان كان محدوداً بحيث لم يكن يضارع الإبداع الفنى عند اليونانيين القدماء . فبينما نجد العبقرية اليونانية تبرز التقدم فى الميدان الفنى والفلسفى ، ونجد العبقرية الرومانية وقد كشفت عن تقدمها وأصالتها فى ميدان الأبحاث القانونية فحسب وبذلك تأخر الفن الرومانى عن ركب الفن اليونانى .

### الفن المسيحى

وعندما توطدت سلطة المسيحية فى القرون الوسطى بدأ الفن يتخلى عن المسحة الدنيوية كما كان عند اليونان والرومان وعاد مرة ثانية ليرتبط بالحياة الآخرة وحياة الفضيلة ويصور النزعات السامية فى الإنسان ، والفضائل الدينية كالاستشهاد والتضحية ، الصبر والأمل فى حياة خالدة ، وتمجيد الله وإعلاء كلمة المسيح والترنم بسيرة العذراء وصدق إيمان الحواريين ، وروعة مآثر القديسين ، وتصوير المواقف المسيحية بأسلوب بالإيمان الدافق الملهب وذلك كما سنجد فيما بعد فى صور صلب المسيح والعشاء الأخير ويوحنا المعمدان ، والقربان والخميرة والملائكة الخ . . كما نجد فن البناء وقد اصطبغ بالصبغة الكنائسية ، فقد تطور الفن الرومانى فى بناء الكنائس وأصبح فنا مسيحيا خالصا يعرف بالفن القوطى وهو يرمز إلى معاني دينية كالتوبة

والأمل في الخلاص ، ونجد ذلك واضحاً في كاتدرائية نوتردام في باريس .

الفن المسيحي لم يكن فناً أرستقراطياً خالصاً ، بل كان فناً شعبياً تزدقه سائر طبقات المجتمع ، ومع هذا فلا يمكن أن يقال إنه فن ديموقراطي كالفن اليوناني ، ذلك لأنه كان يخضع للعامل الديني ، بينما الفن اليوناني كان فناً لذاته .

### الفن في عصر النهضة :

تمتد فترة عصر النهضة من القرن الرابع عشر إلى القرن السابع عشر الميلادي وفي هذه الفترة نجد اتجاهها إلى التمرد على سلطة الكنيسة وثورة على المفاهيم الدينية وعودة إلى الحياة الفكرية والفنية عند اليونان والرومان ، وعلى هذا فقد تحرر الفن من سلطة الدين واتجه إلى الجمال في ذاته وأصبح الإنسان معيار الحكم على الأشياء بالجمال أو القبح ، واكتست الفنون بطابع البهجة والمرح ونزعت عنها طابع الحزن الذي اتصف به الفن المسيحي ، كما اتجهت إلى الطبيعة وإلى المجتمع بعد أن كان الفن القوطي يحتقر الواقع الخارجي ويدعو إلى التنسك والزهد والعكوف على دخل النفس وتصوير خلدجاتها الدينية . ومع هذا فلم تحارب الكنيسة فن عصر النهضة ، باستثناء طائفة المقطهرين البروتستانتين الذين ناصبوا الفن العداء استناداً إلى انكارهم لتقديس الأيقونة .

ويلاحظ بصفة خاصة أن فناني عصر النهضة الإيطاليين قد تأثروا بالنزعة الدينية مثل روفائيل وميكل أنجلو وليونارد فنشي ، وربما كان ذلك راجعاً إلى قربهم من المقر البابوي في روما حيث كانت محاكم التفتيش

تشيع الرعب في نفوس العلماء والفنانين والمفكرين على السواء ، وكانت هذه المحاكم وكذلك ديوان الفهرست تأتمر بأمر البابا والإكليروس الديني في روما ، بها كل الفن في عصر النهضة في إيطاليا يستجدي الطبقة الموسرة في المجتمع وهي طبقة رجال الدين ومن يلوذون بأكتاف العائيكان . غير أن حركة النقل وترجمة الأصول اليونانية والرومانية القديمة التي كانت تشيد بقدرة العقل والإنساني المتحرر وكذلك حركة الاستكشافات الجغرافية والعلمية ما لبثت أن ساندت تيار التحرر عن سلطة الكنيسة فانتشر الفن البلاديتي في أوروبا .

### الفن في العصر الحديث

فاذا انتقلنا إلى العصر الحديث - في غضون القرنين الثامن عشر والتاسع عشر - فاننا نلاحظ هبوط المستوى الفني كنتيجة للثورة الصناعية الكبرى ، ذلك أن قيام الصناعة الآلية أدى إلى تدهور أساليب المهارة الفنية التي كانت تتسم بها الصناعات اليدوية . فأصبحت الصناعات اليدوية التي تهتم بالفن والتجميل ، مما أدى مؤخرا إلى التزام الصناعة الآلية بادخال العنصر الفني في الإنتاج .

ولهذا نرى الإنتاج الصناعي في القرن العشرين تغلب عليه السمة الفنية الجمالية ، فتجد تنافسا شديدا في إخراج الأقمشة الجميلة ذات الألوان والرسوم المتناسقة ، ومحاولة لكسب الأسواق عن طريق التفنن في تجميل السلع وابتكار نماذج فنية جميلة لتغليفها ، وكذلك في الإعلان عنها بحيث أصبح الفن يتدخل في إنتاج السلع وفي توزيعها على السواء .

وفيما يختص بالفن في القرن التاسع عشر نجد أنه يمتاز بالبساطة والاهتمام



بشئون الحياة الجارية ، وكذلك بكيفية توزيع الألوان والأضواء واستعمال الزيت حتى يستطيع مقاومة تأثير العبور الفوتوغرافية التي أخذت تنتشر خلال هذا القرن .

وظهرت في هذا القرن فنون جديدة كاستعمال الحديد في فن العمارة كما هو الحال في برج إيفل ، وإن كانت قد أهتمت في هذه الفترة فنون أخرى مثل تجميل الأثاث والزهرات والأطباق .

### الفن المعاصر :

وإذا انتقلنا إلى تتبع الآثار الفنية في القرن العشرين فإننا نجد فنا لا يتميز بسمات ظاهرة محدودة ، بل نجده يمزج بنزعات متعددة متضاربة ، فشمت تيار للفنون الاجتماعية ، وتيار للفنون الفردية وآخر للفنون التجريدية .

وأما الفنون الاجتماعية الأكاديمية تلك التي تحترم القيم الأخلاقية والاجتماعية وتنتجه إلى السكيف لا إلى الكم في الإنتاج فهي تنقسم إلى نوعين :

#### ١ - فنون نظرية عقلية أو دينية

ب - ثم فنون عملية تعبر عن الواقع الطبيعي وأحداث المجتمع وما فيها من جمال، وأصبحت الدولة تحمي هذه الفنون الجميلة وتشجعها، بل لقد خرجت هذه الفنون عن النطاق القومي البحت وأصبحت عالمية بعد أن تركزت في العواصم الكبرى التي يسكنها كثير من الفنانين الأجانب ، وقد غلب على هذه الفنون طابع السرعة وانعدام الإخلاص ، وكذلك تدخل في تقييمها طائفة تجار الفن في جمهرة العاملين والصحافة ووسائل الإعلام المختلفة، وجهلاء

الناقدين بحيث أصبح الفن الحديث تجارة رابحة لها سوقها المليء بالمناورات والمؤامرات ومختلف صور التفاف الاجتماعي وممالة الحكام وذوى السلطان والعلق بالمظهر الكاذب البراق وبذلك تعرضت هذه السوق التجارية لهذه الهبوط والصعود تماماً كما يحدث في أسواق الأوراق المالية والتجارية ومن ثم فقد اتسم الفن - بصفة عامة - بالاتجاه إلى السكم لا إلى السكيف والتجويد. وبذلك انحدر الفن الحديث إلى مستوى لا تستبين فيه معالم مرحله محدده ذات طابع مميز من مراحل التطور الفنى ، بل هى كما سنرى مرحلة إعداد لتيار فنى جديد قد تحققه الأجيال القادمة . ١

ولقد تعددت النزعات الفنية وتشعبت الاتجاهات فى دنيا الفنون ، فأصبحنا نرى التعبيريين <sup>(١)</sup> والرمزيين <sup>(٢)</sup> وأشهرهم سيزان وفانجوج

١ - يرى التعبيريون Expressionists أن النظرة العقلية تؤدى الى الجمال المطلق أما النظرة التعبيرية العاطفية هى التى تجعلنا نحتك بالأشياء مباشرة كما هى فى طبيعتها المادية الموضوعية وقبل أن تتدخل فيها العناصر المثالية لكي نشعر بالمشاركة والانفعال الحاصل بالأشياء ، فالفنان التعبيرى لا يخلق موضوعاً للجمال ، بل يمارس صنعة الفنية السكى ينقل المشاعر العارمة التى يحس بها لزاء الموضوع كما يعرض له بدون أن يدخل عليه أى نوع من التحرير . ونجد من التعبيريين روبنزوفان ديك ( الفن المعاصر : هربرت ريد ص ٦٥ وما بعدها ) .

٢ - لا يهتم الرمزيون Symboliste بالموضوع كما هو فى الخارج ، بل يحاول الفنان الرمضى أن يستبطن مشاعره وأن يعبر عنها دون التزام بحقيقة الموضوع الخارجى ، فالفن تعبيري شخصى .

يقول سيزان « لم أحاول أن أكرر الطبيعة فى عملى - أى أن أقدم نسخة مطابقة لها - بل لى أعبر عنها ، أى أنه لا ينقل عن الموضوع أو الإحساس المرتبط بالموضوع ، بل يلجأ الى نفسه وإلى مشاعره الباطنية . ( الفن المعاصر هربرت ريد ص ٥١ ) .

وجو-جان ثم التكعيبين<sup>(١)</sup> وعلى رأسهم بيكاسو ثم التجريديين<sup>(٢)</sup> وعلى رأسهم كاندنسكى ، ثم السير بالين<sup>(٣)</sup> ومنهم شريكو وماكس أرنست وسلفادورد الى ومارك شاجال . وتبلورت هذه الحركة فى شكل مدرسة فى سنة ١٩٢٤ واصبح لها دعائها الذين يتعصبون لها من أمثال أندريه برتون وغيره .

ونجد أيضا أصحاب النزعة التأثرية ( الانطباعية ) *Imprssionism*

١ - التكعيبون *Cubist* يعارضون الواقعيين والتعبرين والتأثرين، وتتميز أعمالهم بنوع من التركيب الهندسى المعماري اذ الطبيعة فى نظرهم كما لاحظ سيزان ما هى إلا صورة هندسية . ولهذا نجد التكعيبين يستخدمون الأشكال الهندسية فى فنههم وأولها المكعب وقد يستخدمون أيضا الشكل الكرى والمخروط والاسطوانة ، فكأنهم فى صورهم انما يحللون الموضوع المركب الى أشكال وخطوط تكونت هى عناصره الأولية ( المرجع السابق ص ٧٦ ) .

٢ - يرى التجريديون *Abstractionists* أن الفن ليست له صلة بالموضوع الخارجى بل هو لا يستخدم عناصر طبيعیه يمكن التعرف عليها ، فالإيقاع فى الخط اللون يجب أن يعبر فقط عن المشاعر الجمالية للفنان بصورة تشبه ما يحدث فى الموسيقى ( راجع آراء فى الفن الحديث : محمود التسيونى ص ٥٩ وما بعدها ، ريد ص ٧٢ وما بعدها .

٣ - يعتمد السير ياليون *Surrealists* على اللاشعور والعقل الباطن كما قالت نه مدرسة « فرويد » والسير يالية فى الفن اتجاء الى تحرير الانسان من هبوديته ومن سيطرة العالم الخارجى ، بل وتحريره من العقد ومن السكت النفسى ، فالتأثر الذين فى أعماق الفنان هو الذى يحرك يده لى ينتج معبرا عن رغباته وأحلامه وآماله . وتبدو يظهر هذا التعبير فى صورة أساطير خيالية خرافية تكون فى بعض الأحيان كالطلاسم التى يستعصى على المشاهد فهمها . ( المرجع السابق ص ٩٥ )

من أمثال أدوارد مانيه Manec وهم يهتمون بإظهار تأثير الأضواء على الأجسام فيرسمون الموضوعات حسب تأثير الأضواء فيها بقطع النظر ، بواقعيتها الموضوعية .

وتقابلنا نزعات أخرى معاصرة مثل النزعة الوحشية<sup>(٤)</sup> Fauvism والنزعة الإشعاعية<sup>(٥)</sup> Rayonism ثم النزعة التركيبية<sup>(٦)</sup> Constructivism والنزعة

١ - النزعة الوحشية : وهي تمثل العودة إلى الفطرة وتلقائية التعبير وبدائية الأسلوب الأسلوب وحرارة الألوان المعبرة عن حد الافعال ، وقد استمدت هذه النزعة طرازها التعبيري من الأسلوب الزخرفي عند جوجان ومايتس .

ومن الأسس التي يقوم عليها المذهب الوحشي الدوافع العزيمية التي تبرز الصراع الداخلي للفنان والتناقض بين قدرة الحر البسيط المنطلق وبين حضارة معقدة ، لهذا كانت الترجمة الفنية عن هذا التضارب والتعزق النفسى هي البساطة في الأسلوب وإبراز الافعال في ألوان صارخة ، وتشويه الأشكال ، وتحطيم الخطوط .

٢ - النزعة الإشعاعية : ظهرت هذه النزعة منذ عام ١٩١٣ وهي تقوم على إبراز عصر حساسية الحركة التي تعمل على الربط بين الزمان والمكان لإظهار البعد الزماني ( الرابع ) وللوصول إلى هذه الغاية ، يراعى الفنان في الأداء ، الأشعة اللونية فيؤديها على هيئة خطوط من الألوان متوازية أو متقاطعة .

٣ - النزعة التركيبية : ظهرت هذه النزعة منذ عام ١٩٢٠ وهي نزعة معارضة للواقعية الطبيعية ، ويرى أصحاب هذه النزعة أن الفن ينبغي أن يتعد عن المحاكاة والتقليد فيحاول تركيب أشياء وأشكال جديدة مبتكرة ،

ويستند الفن التركيبى إلى أساس الزمان والمكان ، بحيث يستند إلى الفراغ معبرا عن المكان ، ويستند إلى الطاقة الحركية معبرا عن الزمان .

## الشكلية<sup>(١)</sup> Formalism والنزعة المستقبلية<sup>(٢)</sup> Futurism والنزعة الدادية<sup>(٣)</sup>

١ - النزعة الشكلية : وينزع أصحابها الى استخدام أساليب التعبير الشكلية البحتة التي تستند الى التكوين البنائي للأشكال التنظيم الإيقاعي لها وتتسم هذه النزعة باللاموضوعية التي تبرز في عمارة التشكيل أو البناء المعماري للأشكال .

٢ - النزعة المستقبلية : عبر أصحاب النزعة المستقبلية عن مضمونها في البيان الصادر في ١١ فبراير عام ١٩١١ وهي تعبر عن الحركة السكونية في صيرورتها ، وتبرز هذه الحركة ممثلة في الخطوط والمساحات والألوان ، وتستقي هذه النزعة جزورها من النظرية النسبية التي كشفت عن البعد الزماني الذي يعبر عن الحركة والطاقة الحيوية، وتظهر الاستجابة في العمل الفني في تحديب الخطوط وتقوس الأشكال واستخدام عنصر الضوء مع هذه المقومات المستمدة من الحركة السكونية تجعل كل شيء في الوجود يتحرك ويتغير في صيرورة مستمرة وتتسم الحركة بحساسية كبيرة ، واقتران الحركة مع الضوء يعمل على تخطيط المادة أي تخطيط خطوط الأشكال لتكشف عما وراءها وتكون في حالة اندماج :

وتفترض هذا الاتجاه المستقبلي ان الزمان والمكان ليس لهما وجود مطلق لأن المطلق تصور وهمي فلا مكان يمكن تصوره بدون مادة ، ولا زمان بدون حركة . وأشكال المادة اذا ما خضعت للحركة السريعة تفلقت وانكشفت حتى تتلاشى وتختفي عندما تبلغ سرعتها سرعة الضوء ، ويعبر الفنان عن هذه الرؤية مستخدما حصيلة علم البصريات والنظرية النسبية مع خيال فني خصب تشتعل حماسا .

٣ - النزعة الدادية : صدرت هذه الداعية عام ١٩١٤ ، وتمثل هذه النزعة الغموض وتخطيط القيم والتقاليد الفنية المسبقة ، وتعني بالتعبير عن كبت أو أشكال ينتج عنها أشياء منكسرة ، وتستخدم أسلوب الالصق والتجريد من الأشكال الواقعية ، وتعني برسم أشكال آلية غير ذات موضوع أو فائدة عملية وهي تعبر عن روح التمرد والثورة العنيفة على المؤلف .

Dadaism وأخيرا نزعة ما فوق المادة <sup>(١)</sup> Suprematism . هذا بالإضافة إلى النزعات القديمة من كلاسيكية <sup>(٢)</sup> ورومانسية <sup>(٣)</sup> وواقعية <sup>(٤)</sup> . وقد تعددت المواقف والتيارات الفنية في الفترة الأخيرة بحيث كاد أن تكون لكل فنان مدرسة خاصة به واتجاه فردي غير مألوف ، وتدخلت عناصر غير جمالية في الميدن الفني . فنجد يتأثر بالمذاهب الف-كربية وبالمواقف السياسية والعنصرية فشمت فن شيوعي ، وآخر ارسطراطي ، وهكذا اختلطت المفاهيم وتداخلت الفهم بحيث لم يعد تمت مكان للوضوح في مجال النشاط الفني .

## ٢ - التفسير الفلسفي للفنون وتطورها ( فلسفة الفن )

لا شك أن التفسير الفلسفي لتطور الفنون - وهو يدخل في دائرة فلسفة الفن - لا يصلح أن يكون مادة علمية يقوم عليها علم الاجتماع الجمالي ، إذ

١ - نزعة مادون المادة : وقد نشر بيان عنها عام ١٩١٥ واتجه هذه النزعة إلى استخدام أوضاع هندسية ورياضية صرفة ، وتستمد أصولها من الأشكال الهندسية المسطحة كالربيع والمستطيل والمثلث والدائرة .

٢ - النزعة الكلاسيكية : Classicism ، وقد ذاعت في عصر النهضة وهي تخضع العمل الفني لتقاليد مستمدة من القيم والمثل الجمالية لحضارة اليونان والرومان وترى في الفن اليوناني المثل الأعلى للجمال . وتحترم هذه النزعة القواعد الفنية التي التزمها الفنان اليوناني القديم من وحدة وإيقاع وانسجام وتنسيق ونظام وتنوع .

## ٣ - النزعة الرومانسية : Romanticism

وهي تعد ثورة على الفن الكلاسيكي ، وعلى الأصول والتقاليد الفنية المفروضة على الفنان في تناوله للموضوعات الدينية ، وتعتبر هذه النزعة عن انطلاق وجدان الفنان وتدفق خياله للتعبير عن الانفعالات النفسية وجذوة العاطفة في إطار تعبيري فني انساني .

## ٤ - النزعة الواقعية : Realism

وتمثل هذه النزعة تحولا في تناول موضوعات العمل الفني أو في معالجة المضامين التي يزخر بها الواقع الاجتماعي ولا سيما حياة الطبقة الدنيا ، مع اعتقال الموضوعات الدينية والارتباط بالواقع الانساني ومعايشة التجربة الحية ، كما اتجهت هذه النزعة إلى الناحية العلمية فاستخدمت نتائج ونظريات العلوم المختلفة في التعبير الفني .

أنها تتضمن عناصر غير علمية وغير جمالية بحيث تؤلف في مجموعها مقدمة ميتافيزيقية لعلم الاجتماع الجمالي .

وقد كان فيكو Vico الإيطالي ( ١٦٦٨ / ١٧٤٤ ) من أصحاب هذه النظريات الفلسفية (١) . فعلى الرغم من أنه كان يسلم بالأصل الاجتماعي للفن إلا أنه أخضع التطور الفني لدورات زمانية ثلاث هي: عهد الآلهة وعهد الأبطال والعهد المدني ، فالمجتمع البشري يمر بعهود ثلاث تتكرر إلى مالا نهاية . ففي عهد الآلهة كانت تسود الناس حياة الرعب والخوف ، وقد دفعت بهم الخيلة إلى المبالغة في تصوير أثر الأرواح الخفية الاسطورية في حياتهم وبذلك تشيع الفن بروح الخرافة ، واتجه وجهة لاهوتية أسطورية ومن ثم فقد كانت له مسحة دينية .

أما في عهد الأبطال وهو العهد التاريخي فقد كانت الكلمة فيه لرؤساء الأسر ، وكان الفن موجهًا خلال هذا العهد لتمجيد الأبطال والسادات الأحرار أى أنه اصطبغ بالمسحة التاريخية .

وأخيرا نجد العهد المدني ، وهو عهد الحرية والديموقراطية، وفي خلال هذا العهد ينحطو الفن خطوات واسعة فيتدخل في حياة الناس في المجتمع ويعبر عنها، ولكنه مع ذلك ينحصر المترفين والأغنياء بعنايته الكبرى فيدب النزاع بين الأغنياء والفقراء وتنتهي دورة العهود الثلاثة ذات الطابع الديني والتاريخي والمدني على التوالي وتبدأ دورة جديدة ثانية وهكذا .

وإذا انتقلنا إلى هيجل ( ١٧٧٠ / ١٨٣١ ) فإنا نجد يقول بقانون

---

(١) جعل فيكو الفن الشمري أول الفنون في الشأة ، من حيث أن الانسان كان يستعمل خياله أكثر من عقله في بداية الحياة الانسانية ، والشعر يقوم على الخيال . وهذه النظرية ترجع الى أرسطو ( راجع هيررت ريد : الفن المعاصر ص ٢٤ - ٢٦ ) \*

دورى مغلق ذى ثلاث حالات، فالفكر يمر بعمليات ثلاث فهو ينتقل من فكرة معينة thesis إلى فكرة مناقضة لها antithesis ثم إلى فكرة تكون بمثابة المتوسط لهما synthesis ، وهكذا إلى أن نصل إلى الفكرة المطلقة ، فكأن الفكرة المطلقة لها ثلاثة مظاهر أو إيقاعات، هي: الرأى وضده والتأليف بينهما والفن هو الذى يظهر هذه الإيقاعات الثلاث بصورة مجسمة محسوسة : رمزية فى الشرق ، وكلاسيكية عند اليونان ، وإبداعية فى الغرب المسيحى ، وتفصيل ذلك أن المظاهر الثلاثة للمطلق ، أو هذه الدورة الثلاثية كما يراها هيجل تمثل فى نفس الإنسان : الناحية الدافعة أو الحركية كالغرائز والميول والإرادات ثم الناحية أو المنطقية ، وأخيرا نجد الناحية الشعورية أو الأخلاقية .

وتترتب الفنون أيضا بحسب هذه التواحي الثلاث ، فتمت فنون للحركة أو الدفع وهى الرقص والغناء والموسيقى ، وفنون عقلية أو فنون السكون كفن العمارة والتصوير والنحت ، وأخيرا الفنون الشعورية ، وهى الشعر الغنائى والقصصى والمثلى . وفنون الحركة أول الفنون فى الظهور أو ثم تنبثق عنها فنون السكون وعن هذه تتولد الفنون الشعرية .

وكذلك فهو يرى أن الفنون الشرقية تصدر عن الفنون الدافعة ، أما الفنون اليونانية فانها تصدر عن القوه المعاقلة ، وأخيرا نجد الفنون المسيحية تصدر عن القوة الشعورية وتقوم على أساس الكلام والإقناع (١) .

أما اوجست كوزنت فقد قال بقانون الحالات الثلاث ، الحالة الدينية

(١) راجع عبد العزيز عزت : الفن وعلم الاجتماع الجمالى - ص ٥٨ .



والحالة الميتافيزيقية ، والحالة الوضعية ، ولا شك أنه متأثر بما قاله « فيكو »  
 عن دورة العهود الثلاثة . ويخضع الفن لقانون الحالات الثلاث فتسوده النزعة  
 اللاهوتية في الحالة الأولى ، ثم النزعة الميتافيزيقية في الحالة الثانية ، ثم النزعة  
 الوضعية في الحالة الثالثة فيصبح وسيلة للتعبير عن نزعات المجتمع البشرى  
 ويكون نسبيا لاميتافيزيقيا أى أنه يتأثر بالزمان والمكان والظروف  
 الاجتماعية المختلفة فيصبح نظاما لاجتماعيا ، وبذلك لا يكون إنسانيا عاما .  
 ووظيفة الفن عند أوجست كرنى هي نشر الحقائق العلمية وإذاعتها بطريقة  
 عاطفية بين الجماهير ، فتأثير الجمهور وفاعليته هو الأساس الحق للفنون  
 الجميلة :

ونجد عند أوجست كرنى موقفا حيويا عند كروتشى<sup>(١)</sup> فهو يرى أن  
 للفن وظيفة اجتماعية وحيوية بالنسبة للإنسان ، وقد سار برجسون فى نفس  
 هذا الاتجاه الحيوى ، والمعروف أنه ليس لبرجسون مؤلف خاص بعلم  
 الجمال أو بفلسفته سوى ما أورده فى كتاب « الضحك » . على أن لهذا  
 الفيلسوف الفرنسى المعاصر مواقف جمالية متفرقة فى مؤلفاته .

يرى برجسون فى كتاب « الضحك » أن وظيفة الفن هى الكشف عن  
 الطبيعة ، أى الجهد الحيوى الخلاق . ذلك أن بعض النفوس - وهى نفوس  
 الفنانين - تستطيع أن ترتفع أو تغيب عن مستوى الأحداث اليومية العادية  
 فتتفصل عنها انفصالا شعوريا غير مقصود ، وليس هذا الانفصال منطقيا أو  
 منهجيا كما هو الحال فى الانفصال المتعلق بالتأمل الفلسفى التقليدى . ولكنه

١ - راجع الجمل فى فلسفة الفن : بتدبوتو كروتشى

انفصال طبيعي مشتق من تركيب الشعور وهو يكشف عن نفسه بأسلوب عذري جديد سواء عن طريق الرؤيا أو السمع أو التفكير، وهذه النفوس المنفصلة عن الواقع اليومي، ترى الأشياء في باطنها أى في ديمومتها الخالصة بضرب من الحدس الخالص وهي تدركها لذاتها لا لأى غرض آخر، وكما تظهر من خلال الصور والألوان، وتحاول هذه النفوس أن تدخل ماتراه شيئاً في دائرة إدراكنا الحسى وذلك عن طريق ما رسمه من الصور والألوان، وقد نكون نحن عاكفين على إدراك الأشياء من خارج فلا تستبين لنا الحقيقة الباطنة، فتصبح وظيفة الفنان إذن أن يأخذ بيدنا في طريق الحقيقة عن طريق صوره وألوانه، أى أنه يحول أنظارنا عن المظهر الحسى للصور والألوان إلى ما تعبر عنه من حقيقة خالصة، وبذلك يحقق الفنان غاية الفن وهي أن يكشف لنا عن الحقيقة لذاتها وذبذباتها الباطنية أى عن الجهد الحيوى الخلاق الذى نسميه الطبيعة»

فكان تمت التقاء بين منهج الفيلسوف ومنهج الفنان فى اتجاه كل منهما إلى التماس مع الجهد الحيوى فى ديمومته الخالصة وفى حيويته النابضة.

ونجد بعد برجسون فيلسوفاً آخر مثل ارنست كاسير ١٨٧٤/١٩٤٥ وهو يعرض موقفه الفاسفى بصدد الفن فى كتابه « فاسفة الصور الرمزية » يرى كاسير أن الفن هو الكشف عن الواقع والتعبير عنه فى صور رمزية. وعلى مرغم من أن كاسير مثالى النزعة كـفلاسفة المدرسة الألمانية إلا أنه يصحح مثاليته بإدخال نزعة حيوية على مذهبه فهو يقول « إن الموضوع الحقيقية للفن ليس اللامتناهى الميتافيزيقى كما هو عند شيلنج أو المطلق كما يراه هيغل، بل يجب أن نبحث عن الفن العناصر الأساسية التى تتركب

منها تجربتنا الحسية ، اعنى المخطوط والتصميمات التى نجدها فى صور العمارة والموسيقى ، وتوجد هذه العناصر فى كل مكان إذ لا خفاء فيها لأنها خالية من الأسرار وهى مرئية ومسموعة وملموسة (١) .

وقد تابعت « سوزان لانجر » مذهب كاسير واستخدمت بالإضافة إليه بعض آراء الفيلسوف هو ايتهد عن الفن .

... ..

رأينا إذن كيف تطورت المواقف الفلسفية المفسرة للفن من فيكو إلى كاسير مارة بآراء كانت وهيغل وكونت وكروتشى وتين Taine (٢) وبرجسون ويلاحظ أن هذه المواقف المختلفة تتلازم مع تطور الفن نفسه فى العصر الحديث ، أى أن هذه المواقف الفلسفية إنما تعبر عن مراحل تطورية للواقع الفنى ، أى للنشاط الفنى .

وتنتهى هذه المواقف عند مواقف كاسير الذى أثبت أن الفن يكشف عن عالم جديد للصور ، بل هو الذى يقيم هذا العالم ، إذا أنه لما كانت الصور التى يكشفها الفن صورا معقولة فإنه يقوم بعملية تحويل مستمر لهذه الصور المعقولة وكأنه يقيمها من جديد وذلك عن طريق قوى حيوية لا معقولة أى لا تخضع للمنطق العقلى .

وإذن فقد تبين لنا أن هذه النظريات الفلسفية لا تصطبغ بالصبغة العلمية

١ - راجع : E. Cassirer : Introduction to a philosophy of human

Culture, Doubledsy Anchor Rooks 1953. p 201

٢ - وقد أشرنا إلى موقف Taine فى موضع سابق .

ومن ثم فهي لا تدخل في نطاق العلم الجديد أعني علم الاجتماع الجمالي ، إلا أنها مع ذلك - وبخاصة نظرية فيكو وأوجست كونت - توجه أنظارنا إلى أن الفن يخضع للتطور التاريخي للجماعات البشرية ، أي أنه يصدر عن المجتمع ويجب البحث عنه في أشكال المجتمعات المختلفة خلال تطورها التاريخي .

### صعوبة التفسير التاريخي :

غير أن المنهج التاريخي الذي يستخدمه فلاسفة الفن - كما رأينا - تعترضه صعوبات كثيرة، وذلك بسبب اختلاف المستويات الفنية ووتداخلها مما يصعب معه أن نحدد بوضوح وبدقة طبيعة الفن وخصائصه في عصر من العصور فيندر أن نجد مرحلة تاريخية يسود فيها فن ذو طابع فريد مميز لا يتدخل فيه عناصر فنية مغايرة .

وقد اهتم كثير من الباحثين مثل Grosse - كما ذكرنا - بدراسة الفن عند قبائل البدائيين الذي لازالو يعيشون بين ظهرائنا ، واهتم غيره بدراسة الفن في عصور ما قبل التاريخ .

وقد ظهر من هذه الدراسات أن أقدم صور فنية وصلت إلينا بعدما تكون عن السذاجة والتلقائية والعذرية الخالصة التي يصفها بها بعض المؤرخين فهي تبدو وقد خضعت لتأثيرات الهجرة والانتشار الثقافي وامتزاج الحضارات بل إنها ربما كانت ضورا متدهورة لفن كان مزدهرا راقيا .

والأمر الغريب حقا أننا نرى الفن عند القبائل البدائية أكثر تقدما من حضارة هذه القبائل فهو ينم عن ترف باذخ براق ويعبر عن نزعة استقلالية ذاتية واضحة فنلاحظ أن بعض الصيادين أكثر تقدما في الميدان

الفنى من الرعاة والزراع ولا سيما فى فن الرسم مع أن هؤلاء الأخيرين أكثر  
تحضرا من الصيادين .

وبالإضافة إلى هذا فإن الفن البدائى-- كما ذكرنا سابقا-- له غايات قد تكون  
دينية أو حربية ، فالفنان البدائى يبدع أشياء تستخدم فى الطقوس الدينية  
فيشكل صورا وتماثيل للطواطم totems أو يضع الألحان الدينية والسحرية  
ويرسم الصور المرعبة على دروع القتال لإرهاب العدو ، ويصوغ أناشيد  
الحرب وينظم الرقص الجماعى لاستخدامه سواء فى الطقوس الجنائزية أم  
فى الاحتفالات الدينية أم فى مواسم الحصاد وفى حفلات الزفاف وفى وقت  
القتال ، وغير ذلك مما تقتضيه طبيعة حياة البدائيين .

ومهما تكن لدراسة الفن عند البدائيين من قيمة تاريخية إلا أن هذه  
الدراسة لا يمكن أن تكشف لنا بطريقة حاسمة عن طبيعة الفن ووظائفه  
الخاصة فى حياتهم ، ذلك لأن كثيرا من الصور الفنية البدائية القديمة يتعذر  
علينا فهمها والإهداء إلى مدلولاتها، بل إن الذين يعيشون فى عصرنا من البدائيين  
أنفسهم لا يكادون يعرفون مراميها الحقيقية فقد أسدل ستار من النسيان على  
هذه الصور الفنية خلال التاريخ الطويل الذى مرت به .

ويبقى أن نعتبر أمثال هذه الدراسات للفن البدائى كمدخل لعلم الجمال  
الحديث لى نميز بين هذه الصور البدائية والصور الفنية الخاصة الأكثر  
تطورا . وسنلاحظ فى هذه الصور الحديثة ما يذكرنا بالفن البدائى الصوفى  
الغامض السابق على الصور الجمالية الخاصة ، ولكن هذه العناصر البدائية  
لا نسمح لنا بأن نسكـون رأيا واضحا نفسر به طبيعة الفكر الجمالى  
وحقيقته .

غير أنها ترد على الذين يقولون بتساوى الأنوع الفنية، أى بتساوى المراتب الفنية فلا يوجد فى نظرهم فن عظيم أو فن حقير ، فن بدائى أو فن راق متطور .

والواقع أن هناك فنا عظيما وفنا ضحلا، وفنا . تشيع فيه الثقافة وفنا شعبيا، وصوراً فنية وسائدة ، وأخرى ميتة وغير مستعملة . وهذا التقسيم هو الحقيقة الكبرى التى نستشفها من خلال التطور التاريخى للفن فى المجتمع ، أعنى الانتقال من صور سفلى إلى صور ذات مستوى أكثر سموا فى حالة التقدم أو العكس من ذات فى حال التراجع regression وفى كلا الحالين يحدث تغيير فى التكنيك الفنى .

ومن المحال أن تنشأ أى صورة فنية فجأة دون أن يكون لها مصدر تاريخى ، فلا بد أن تكون موجودة من قبل فى مستوى أقل أو بصفة غامضة ، ذلك أنه فى ميدان الفن كما فى غيره من ميادين النشاط الاجتماعى الأخرى تخضع جميع الظواهر لعوامل التحول فلا يتلاشى شئ منها أو يتدثر أو يخلق من ع-م ، بل يقوم الجديد منها على عناصر قديمة ، فالصورة الفنية الجديدة تعتبر نوعا من التحول نحو التقدم للصورة القديمة . وكذلك فأننا قد نشهد تحولا تراجميا للصورة الفنية فالرقصات الشعبية عند الفلاحين فى بعض قرى فرنسا هى صور فنية متدهورة لرقصات الصالونات والبلاط الملكى فى عصور سابقة ، وكذلك نجد كثيراً من صور المسرح والأغاني الشعبية مستقاة من مسرح وأغاني الطبقة الارستقراطية فى عصر ما قبل الثورة الفرنسية وفى هذا ما يقدح فى آراء الذين يقولون بأن الفلكور الشعبى يحتوى على فن ساذج بسيط ، تلقائى وغير معقد وأنه وحده - القريب من الطبيعة

الصافية البسيطة والكفيل بأن يحدد فننا الذى تداخلت فيه تعقيدات الثقافة والعلم والواقع أن الفنون الشعبية ليست على هذه الدرجة من البساطة المظهرية التى يتوهمها بعض النقاد إذاهى حصيلة بتارات فنية معقدة ومتداخلة ضاربة فى أعماق التاريخ الفن للأمم والشعوب ، ومنشأ هذا الوهم عندهم يكن فى إحياءات السهولة والبساطة فى التعبير التى يتميز بها الفن الشعبى والحقيقة أنه من قبيل السهل الممتنع الذى تعجز التلقائية العفوية المجبرة من أى حامل حضارى تاريخى - عن أن تقدم لنا صاغة مماثلة له كتعبير بسيط تابع من الأعماق .

### ٣ - التفسير الاجتماعى لتطور الفن :

إذا كان القانون العام فى الحركة الفنية هو إلزام عدم النقل والاتجاه إلى خلق الصور الفنية الجديدة بحيث نجد كل جيل من الفنانين يتجه إلى إبداع شيء جديد يتميز عما أبدعه الجيل السابق عليه ، فأننا نرى مع هذا أن الجيل السابق يؤثر تأثيرا واضحا فى الأجيال اللاحقة بحيث لا يمكن أن نضع بدقة الحدود الفاصلة بين القديم والجديد .

ولهذا فإن مؤرخى الفن قد اكتفوا بالإشارة إلى مراحل ثلاثة متتابعة ومنتظمة تمر بها الفنون وهى عهد النشأة وعهد النضج وعهد الاضمحلال وهذا ما يعرف بقانون الحالات الجمالية الثلاث، فالتطور الفنى قد مر بثلاث مراحل مرحلة ما قبل الكلاسيكية والمرحلة الكلاسيكية ثم مرحلة ما بعد الكلاسيكية وهى مراحل النشأة والنضج والاضمحلال على التوالى .

وفى المرحلة الكلاسيكية تنتشر الأعمال الفنية التى تغلب عليها سمة الوضوح العقلى كما نجد صفاء الأذواق وإتقان الصنعة الفنية التمييز بين الأنواع الفنية .

ونجد عكس ذلك في المرحلتين الإخريين : ما قبل السكلاسيكية وما بعدها . إذ نلاحظ كثرة الخلط وعدم الإلتقان ووجود تأثيرات متضاربة معقدة وأذواق غير سليمة لا يعتمد على أحكامها .

وعند انتهاء هذه الدورة ثلاثية بالنسبة لأي فن من الفنون ، فانها تعود لتبدأ من جديد وفي نشأة جديدة تتابع خطواتها لتكتمل الدورة وهكذا .

ونحن اليوم نعاصر حركة تمهيد لدورة ثلاثية جديدة ، تظهر ملامحها من خلال أعمال الجيل الجديد من الفنانين ، فهم يقبلون على الشعر المرسل المتحلل من القافية ، ويستخدمون الأسلوب الزنجي السريع الأداء الملاحق الحركة سواء في الفنون التشكيلية أو في الأعمال الأدبية فلا نجد لديهم التزاما بقواعد النحو أو مقاييس اللغة وهم يزعمون أنهم إنما يتأثرون في ذلك بتلقائية التعبير الشعبي وبساطته ، وكذلك بالانزعاجات المستقبلية والوجودية السائدة .

وقد كان لهذه الاتجاهات أثرها على الموسيقى أيضا ، فظهرت انواع موسيقية جديدة تحت تأثير الموسيقى الزنجية والشعبية .

ويلاحظ أن الدورة الثلاثية لتطور الفن ليست دورة جامدة أو رتيبة ، بل قد تطول إحدى فتراتهما أو تقصر عن غيرها ، وقد تتداخل فترة في أخرى بحيث لا تستبين معالم كل منها ، ولكن الذي يجب تأكيدده هو أن هذه المراحل الثلاث ليست مراحل فردية ، بل هي مراحل اجتماعية ، أي أنه ليس في مقدور أي عبقرية فردية أو تخلق بمفردها تيارا فنيا أو مرحلة فنية مهيمنة ، بل قصارى ما تفعله العبقرية الفنية أن تدفع بطابعها العبقرى الفردى مرحلة ما من هذه المراحل ذات المصدر الاجتماعى .

ويجب أن نشير إلى أن هذا التطور الفنى الثلاثى خاص بالفنون وحدها



رغم ما نشاهده من تداخل التطورات الاقتصادية والسياسية والدينية مع هذه التطورات الفنية، ثم أن درجات التطور الفني لا تتلازم مع درجات التطورات الأخرى المناظرة لها، فنلاحظ مثلاً أن وصول فيينا إلى ذروة المجد الفني قد صاحبه اضطرابات سياسية والتجاري وقد تأخرت ثورة فرنسا الرومانطيقية الفنية عن ثورتها السياسية حوالي نصف قرن، وكذلك فقد تم الإصلاح الموسيقي الكبير في العصر الحديث حوالي سنة ١٦٠٠ وذلك بعد قرن كامل من حركة الإصلاح الديني البروتستانتي.

وتنحصر أهمية قانون الحالات الثلاث في ميدان الدراسات الجمالية في أنه يسمح لنا بتحديد قيمة العمل الفني منهجياً، فنحدد وضعه بالنسبة للمراحل الثلاث، ونكشف عما إذا كان قد جاء في موضعه من حركة التطور الفني أم أنه بعيد عن روح العصر.

وعن طريق هذا القانون نستطيع أيضاً تحديد المرحلة الفنية السائدة وتعيين وضعها، فقد تكون مرحله نشأة أو مرحلة نضج أو مرحلة اضطلال، وذلك حتى نستطيع وضع كل عمل فني في موضوعة الصحيح بالنسبة للطابع العام للمرحلة الفنية السائدة

أى أن قانون الحالات الثلاث يشكل الأساس العلمي لأحكامنا الجمالية على الأعمال الفنية.

ولكن تحديد هذه المراحل، وتعيين موضع العمل الفني بالنسبة لها، إنما يرجع إلى المجتمع وسلطاته الجمالية المنظمة أى إلى جماعات متخصصة منظمة لا إلى الجماعات التي تقوم على الالتقاء العرض، وفي هذا ما يضمن سلامة الاتجاه العلمي في هذا الميدان الجديد.

#### ٤ - السلطات الجمالية في المجتمع

وإذا كنا نضع القيمة الجمالية لأحكام المجتمع لالزوات الأفراد وانحرافاتهم الشاذة ، فإن ذلك يعنى أن المجتمع هو مصدر السلطات الجمالية ، وهو الذى يصدر الجزاءات ويثيب المجيدين من ذوى المهارة الفنية كما سبق أن ذكرنا .

ولما كان من المتعذر أن نضع مقياسا إيجابيا نقيس به الجمال المطلق المثالى الذى أشار إليه أفلاطون - على الرغم من أننا نبحث الخطى نحوه على الدوام فلا نبلغه أو نعرف حقيقته أو ننعيم بالحياة معه - فإنه يبقى أن نرجع إلى المجتمع سلطة قياس القيمة الجمالية ، ويمارس المجتمع هذه السلطة عن طريق وظائف ثلاث : الوظيفة التشريعية - والوظيفة القضائية - والوظيفة التنفيذية .

أما السلطة التشريعية فى الميدان الفنى فوظيفتها نشر قواعد الأعمال الفنية كالطرز والأنواع والمدارس المتعلقة بكل مرحلة من مراحل التطور الفنى .

وأما السلطة القضائية فوظيفتها تعيين الأعمال الراجعة أو الخاسرة أو الملقاة أو المدلسة والحكم عليها بالجمال أو بالقبح أو بالإسفاف أو بأنها ذات نزعة أكاديمية ، ويدخل فى أعمال السلطة القضائية أيضا تسجيل الأرقام القياسية ومستويات الإجابة ودرجات الإتقان الفنى فى الجولات الفنية أى فى معارض الفن ومسابقاته .

أما مهمة السلطة التنفيذية فهى توقيع العقوبة أمنح المكافأة الجمالية ، فتحكم على الفنان بالنجاح أو بالفشل فى الحاضر أو بالنسيان أو بالمجد المتوقع لدى الأجيال القادمة (١)

وإذن فقد أصبحت للفن مدارس وقواعد وصنعتة الخاصة به، بحيث أصبح نظاما اجتماعيا لا يبنى على مخاطر العفوية الفردية، بل يقوم على أصول متعارفة مشتقة من المجتمع؛ وكذلك أصبحت الأحكام الجمالية متروطة بالمجتمع بحيث يخضع العمل الفني لسلطات المجتمع وجزاءاته.

. . . . .

هذا التفسير الاجتماعي للفن وللقيم الجمالية إنما يعبر عن موقف مدرسة الاجتماع الجمالي التي تحاول جاهدة أن تضع أصول هذا العلم الجديد، وقد حاولنا أن نستعرض هذه الأصول بقدر ما تسمح به صفحات هذا الكتاب. على أن هذا المنهج العلمي الجديد في ميدان الدراسات الجمالية في حاجة إلى كثير من الضبط ومزيد من الأبحاث حتى يمكن أن تكتمل عناصره فيصبح منهجا مشمرا في الميدان الفني الاجتماعي.

## خاتمة

لقد حاولنا في هذا الكتاب المحدود الصفحات أن نستعرض طائفة من مشكلات الجمال والفن بأسلوب مبسط حتى يمكن أن يكون مدخلا للدراسات الجمالية ، التي لاغنى عنها في مجتمع متطور يزخر بألوان شتى من صور النشاط الفنى الممتاز .

فأشرنا إلى النشأة التاريخية لعلم الجمال ، وتطور الدراسات الجمالية في العصر الحديث ، وبيننا حقيقة التجربة الجمالية وعناصرها الثلاثة وتناولنا بالبحث مشكلة التذوق .

وافردنا بحثا خاصا بمدارس علم الجمال وبمناهج الجمالين . ثم عرضنا للفن بصفته الميدان الأساسى للتجربة الجمالية ، من حيث أن الغالبية العظمى من الجمالين يرون استبعاد « الطبيعة » من دائرة علم الجمال ، فالتجربة الجمالية في نظرهم لا تستند على صور طبيعية بل على صور مبدعة ومن ثم فإنه كان من الضروري بعد هذا أن نتعرض للنظريات المفسرة لحقيقة الظواهر الفنية ، ولمشكلة الإبداع الفنى .

وإذا كان الفن هو محور هذه الدراسات فإنه من الضرورى أن نلقى الضوء على المصدر التاريخى للنشاط الفنى ، ولهذا فقد عالجتا مشكلة النشأة التاريخية للفن وأوردنا النظريات المفسرة لظهور الفنون المختلفة في التاريخ الإنسانى وأشرنا إلى أسبق الفنون في الظهور .

وفي الفصول الأخيرة من هذا الكتاب فصلنا القول في تقسيمات الفنون

الجميلة ، وآراء الجمالين بصدد هذه التقسيمات، ثم أفردوا بحثا خاصا بعلاقة الفن بالحياة وصلته بالمجتمع ووظائفه فيه .

وأنهينا فصول هذا الكتاب ، يعرض سريع لمشكلات علم الاجتماع الجمالي وهو آخر التطورات التي انتهى إليها علم الجمال .

وفد لاحظنا أن هذا العلم الجديد لم يحصل بعد على الصبغة العلمية الكاملة، فلا زال أمام الباحثين فيه طويل طويل شاق قبل أن تستقر قواعده وتلقى أصوله استحسانا وقبولا في الميدان العلمي .

على أن المعارضين لهذا العلم لا يتوقعون له نجاحا في المستقبل ذلك لأن اتجاهه إلى العلوم الأخرى واستعانت به إنما يدفعه إلى التخبط وعدم وضوح المنهج ، ويرد دعاة هذا العلم بقولهم إن استعانة العلم الجديد بالعلوم الأخرى إنما يدل على خصوبة مشكلاته واتساع دائره بحثه ، ثم أن العلوم الإنسانية كلها تتداخل موضوعات بحثها بحيث لا يمكن الفصل التام بينها ، وكما أن الإنسان لا يستطيع أن يتوقف عن التفلسف رغم ما تواجهه الفلسفة من تحذير من ناحية المناهج العلمية فكذلك لا يستطيع الإنسان أن يكف عن التذوق وعن الإبداع الفني . فالد أعداء هذا العلم الجديد إنما يقرون بحقيقته ذلك لأنهم يصدرون بالضرورة أحكاما جمالية على ما يصادفهم من موضوعات ، ولا يستهدف العلم الجديد أكثر من إدخال الصبغة العلمية على دراسة الأذواق وموضوعاتها باعتبارها مشتقة من المجتمع .

على أن الأمر الذي لا يمكن إنكاره هو أن التعقيد الزائد للظواهرات

الجمالية يعطل ظهور الصورة الدقيقة أو العلمية لعلم الجمال ، وكذلك فإن تدخل شخصية المؤلف في علم الجمال إنما يزيد الأمر تعقيداً ، وهذا ما لا نجده في الميدان العلمى البحت .

ومعنى هذا أنه يتعذر تحقيق « الموضوع » في الدراسات الجمالية تلك الموضوعية التى يستحيل بدونها قيام « العلم »

وتمت أمر هام يقف فى طريق الدراسة العلمية للظواهر الجمالية ، ذلك أن الدراسة الجمالية تقسم بالطابع القومى ، وتشيع فيها روح الشعب الذى تظهر فيه ، فعلم الجمال الانجليزى والأمريكى يتميز بالزرعة الحسية والنفعية ويميل إلى الوقائع الحسية ويرفض النظريات العامة ، وهذا الاتجاه يتعارض مع الزرعة الصوفية المثالية والعاطفية .

أما علم الجمال الألمانى فهو يتجه إلى التجريد الشديد والاستدلالات النظرية حيث نراه يرتبط بمذهب ميتافيزيقية عريضة أو بتنظيمات علمية كلية ويقف علم الجمال اللاتينى - فى فرنسا وإسبانيا وإيطاليا - موقفاً وسطاً بين الاتجاهين مسابقيين ، فلا يقبل التطرف فى أى اتجاه ، ويميل إلى الأفكار الواضحة ، والأذواق الجلية ، وإلى ذوق مثقف .

والواقع أن العلم الجديد لن يكتب له النجاح إلا إذا تخلص عن الروح القومية واتخذ طريقاً واحداً ومنهجاً واحداً وأساساً واحداً ، ولا شك أن هذا الطريق ملىء بالصعوبات الجمة ، ذلك أننا نعتمد فى هذا العلم على الإدراك الحسى والتأمل العقلى وكذلك التلقائية الإبداعية فى ميدان الفن ، وإذا كنا

نرى تشتتاً في اتجاهات الفنية وتنوعاً في النشاط الفني فان ذلك يخفى وراءه تياراً وليداً يتمثل في اتجاه المدراس المعاصرة تدريجياً إلى العمل المنهجى.

فالفنان المعاصر الذى يبدو فى الظاهر أنه لا يهتم بضرورة إيصال فنه إلى الناس أو ما يسمى « بالضرورة الخارجية » ، مؤثراً الاهتمام « بالضرورة الباطنة » لعمله أى بمكونات العمل ودبذباته الحية - هذا الفنان يرمى فى النهاية إلى أن يعجب الناس بفنه ولو كان هؤلاء الناس فى الأجيال القادمة . ولعل أقوا وهربرت رن <sup>(١)</sup> بهذا الصدد يمكن أن تلقى ضوءاً كاشفاً على هذا الموضوع وهى الموضوع وهى تبين لنا خطأ الفكرة التى يشيها البعض عن الفنان من عدم اكترائه بالناس وبالواقع الخارجى وعزلته المقصود ، وعكوف على ناطن الموضوع فحسب فالفنان يجمع بين التاحتين : الاهتمام بـ اطن الموضوع ، كذلك الاهتمام بالصلة بين الموضوع والناس . فielعزلة الظاهرة للفنان المعاصر عن المجتمع وكذلك تباين وسائل التعبير وتعارض المدارس - حتى ليكاد يشعر الدارس فى هذا الميدان بالقوضى والتشتت المنهجى كل هذا لا يعنى انتفاء وجود تيار منهجى يشق طريقه فى تؤدة وثبات من خلال غمار الآراء وجلبة الصراع الفنى .

١ - يقول هربرت ريد فى كتابه عن « الفن المعاصر » ص ١٢٠ .

Internal necessity is perhaps the key phrase in the art of our time : but to this internal necessity corresponds the necessity to communicate with other people, with the maximum intensity : and art is the reconciliation of these two necessities.

فمع وجود هذه الصراعات المستمرة في المجال الفني ، إلا أن الفن لا زال يشق طريقه كنشاط بناء محاولاً أن يؤدي رسالته في تجاوز عالم الواقع الشائع والانتقال منه لتحقيق عالم استيطقي خاص به ومستقل بذاته أي أن الفن يتعالى عن عالم الموجودات والأشياء عن طريق التلاعب بالصفات المحسوسة لهذه الأشياء واعادت تكوينها بطريقة ترمي إلى إحداث هذا التأثير أي هذا الشعور بالتعالى . فالفنان يضع دائماً قوجودات فريدة وجودها هو غايتها ، والمعيار الوحيد للفن هو النشوة أو الغبطة فاذا افقدت افقدت الفن ، فالشعور بتجاوز الواقع والاحساس بالنشوة هما معيار صدق العمل الفني والأساس الذي الذي تتكامل في ظله المراحل الجمالية<sup>(١)</sup> للعمل الفني .

١ - يشير سوربو في تفسيره السيكولوجي الفن إلى مراحل جمالية ثلاث يعاينها الفنان وهي التأمل الخلق ثم الأداء ، ويشترك المتذوق مع الفنان في عملية التأمل وهي تبدأ بشعور باللامبالاة ثم بتدرج هذا الشعور فينتفي إلى لذة حقيقية فاذا اعمت هذه اللذة فانها غبطة داخلية وحالة نشوة غامرة وتبلغ أقصى ذروة لها حينما تصل بالمتذوق إلى مستوى عملية الابداع نفسها فيحس بمعاصرته لها، ولا يلبث بعد هذا أن يقوم بعملية فكرية شعورية لتفسير العمل الفني وتحليله وربطه بمدرسة أو باتجاه معين وهذا هو ما نسميه « بالتأويل » .

أما الخلق فان دي دلاكروا يميز فيه بين عوامل عامة وعوامل خاصة والأولى هي الأصالة والتلقائية والإنتاجية وأما الثانية فممنها الاهتمام الجدي بالعمل الفني وكذلك الخيال الخلاق ثم الارتباط باتجاه معين ، وهذا يفضي بنا إلى أسلوب الأداء أي إبراز الصور المبدعة والتعبير عنها أي تنفيذها . وتتعدد صور الانتاج في عملية الخلق ، فقد يتم الخلق النقي عن طريق التحقق الفجائي ، أو عن طريق تغليب التأمل اللاشعوري وأخيراً عن طريق التأمل الشعوري فيكون الانتاج الفني مصحوباً بالتفكير .



ونختتم صفحات هذا الكتاب بالإشارة إلى الدور الكبير الذى ينتظر أن تلعبه الفنون التطبيقية فى حركة تقدم الفنون الجميلة نفسها ، من حيث أن روح العصر أصبحت لا تشجع نزعات الفن الخالص بينما تحيط الفنون الموجهة إلى المتفعة العملية بألوان شتى من الحضارة والتقدير .

وقد أشرنا فى مدافع سابقة من هذا الكتاب إلى ظهور فرع جديد للدراسات الجمالية هو عالم الجمال فى مجال الصناعة .

#### Esthétique Industrielle

ولا شك أن ميدان هذا العلم الجديد ينحصر فى تقييم الفنون التطبيقية أى الفنون المستخدمة فى مجال الصناعة .

وأيا ما كان الأمر فإن أى مبحث جمالى لا يمكن أن يمكن أن يهمل مواقف فلسفة الجمال أى فلسفة التذوق ، مهما تعصب الجماليون التجريبيون لمواقفهم التى ستعرض بهم فى نهاية الأمر إلى العجز عن رصد الأذواق والمواجد الجمالية التى تستعصى على مقاييسهم المادية وتفلت منها فتكون ثمرة جهودهم سمات مظهرية بعيدة عن البيئة الباطنية أو الذبذبات الحية للصور الفنية .

## مدرسة النحت اللبسى فى مصر

إن أعمال صلاح حسنين الراءدة فى ميدان النحت اللبسى لتعبر عن قيم جمالية جديدة فى فن النحت ولقد شهد المحكمون بذلك فى عدة معارض إشتراك فيها هذا الفنان السكندرى الأصيل . ومما يستوقف النظر فى أعماله التى حظيت باعجاب كثرة المتذوقين إن المادة التى يستخدمها فى التشكيل قد ابتدعها بنفسه مثله فى ذلك مثل أى فنان موهوب فى الخارج . وهى توفر حوالى ٨٠٪ من تكاليف النحت العادى .

والأمر الذى استرعى انتباهى . فضلا عن أصالته الفنية هو ارتفاع معدل سيطرته الفنية على المادة وتحكمه فيها بحيث أصبحت مطاوعة للمساة أصابعه مما أمكنه مع هذا من أن يضممنها المعانى والصور التى تعبر عن إبداع فنى ممتاز . وهو يذكرنا فى هذا المجال بأعمال المثال البريطانى هنرى مور الخالدة.

وإذا كان أسلوب التعبير الذى إنفرد به فناننا السكندرى فى العالم العربى قد تكتل فى صورة لمسية فانتا نجد إنسياقا مع هذا الإتجاه ظهور نوع من الرمزية فى آثاره الفنية نلمح فيها تحد للزعة التقليدية وثورة عارمة على الكلاسيكية فانتا نحس حينما نشاهد أعماله وكأنها تكتسى بلون فنى خاص هو مزيج من عالمه الإبداعى الفنى بالصور الفنية ومشاعره وإنفعالاته المرهفة التى تتفاعل مع أهداف هذا الوطن وآماله . فنرى وحدات حية لمنجزات الثورة وأعمالها الخالدة وكأنك تحيا بنفسك كما يعيش هو فى عنقوان حياة هذا الشعب مصاحبا الملايين الكادحة من عماله وفلاحيه وسائر فئاته الأخرى .

وأخيرا فان فن النحت اللامسى ليس بدعة فى عالم النحت بل هو فن له أصوله ومدارسه المعترف بها عالميا ولا سيما فى روما وباريس ولندن . وقد إستقبل النقاد العالميون بالترحاب والإعجاب أعمال مدرسة النحت اللامسى وعلى الأخص فى روما وإعتبرت من المنجزات الأكاديمية فى ميدان العمل الفنى . ولا شك أن وزارة الثقافة قد أحسست صنعا حينما أفردت مرسما خاصا ليتفرغ فيه هذا الفنان الشاب الموهوب لإنتاجه الفنى الخصب .

د . محمد على ابو ريان

ملحق عن

## التقييم الجمالى للنحت اللامسى (١)

تابعت باهتمام مانشر على هذه الصفحة ( فى جريدة المساء ) من آراء حول موضوع النحت اللامسى ، وأذكر مساهمتى المتواضعة فى غضون العام الماضى فى هذا الحوار الشيق الذى أرجو له أن يتسم بطابع الموضوعية الحقة كما أشار الكاتب الفاضل صاحب المقال الأخير عن « التحالف بين العينين والأصابع عند المثال » .

ولما كانت الموضوعية إنما تعنى التزام الجادة العلمية وتجرى المنهج العلمى لهذا فان أولى خطوات الحوار السليم - بهذا الصدد - تفرض علينا أن نجلو مبنى الحكم الجمالى وطبيعته وأساسه حتى يصدر تقييمنا للآثار الفنية عن وعى وإدراك واضح .

ومما لا شك فيه أن الأحكام الجمالية - إنما تصدر أصلا عن أذواق المعجبين ، بحيث يمكن أن تصبح هذه الأحكام - اذا اجتمعت - حصيلة لكم الإعجابى النسبى الذى يعتبر مؤشرا علميا على أذواق المعجبين فى اطار نسبية الزمان والمكان والظروف المتغيرة ، وفى سياق التفاعل الوظيفى للعناصر الثلاثية للتجربة الجمالية ، وأعنى بذلك تلاحم عملية الخلق مع الصورة المبدعة وأذواق المشاهدين ، ومن ثم فان الأعمال الفنية المعبرة التى تكون موضع استحسان

---

(١) أثبتت مناقشة حول هذا الموضوع على صفحات الجرائد ، وتداولتها وزارة الثقافة مؤخرا بالموضوع فصدر قرار بإنشاء معهد خاص للنحت اللامسى فى الاسكندرية  
بعضيته .

وتقدير فريق من المتذوقين يجب أن يتناولها النقاد بمبضع التشريح الجمال سواء اقتضت بقولة الجمال أو غيرها ، دون أى تدخل شخصى -شوائى يصنف - خلاف معركه كلامية - بظاهرة واقعية تتمثل فى مواقف طائفة من المتذوقين ، فقد لا يميل البعض الى الفن السريالى أو التجريدى أو التأثرى ، وقد استهجن البعض الآخر موسيقى الجانجى ، ولكن لا يمكن لأى من الفريقين أن يخرج هذه الألوان الفنية من دائرة الابداع الفنى ، فهذه لعبة المواقف والمدارس وتحزبها الذى يجب أن يفتن إليها الناقد الحصيف وأن يرتفع ببصيرته فوق غبار هذه المعارك المستعرة : ومعنى هذا أن الأثر الفنى موضوع الإعجاب - إذا أردنا التزام المنهج العلمى والتحرر من صراع المدارس والافكار المسبقة الثابتة - يجب إلا يكون موضع إستبعاد أو أن يطرح جانبا فى متاهات الحياة الفنى أو فى غمار ما لا يعتبر فنا أصلا .

ولهذا فان القول بأنه ليس هناك ما يسمى باللمس وأنه لا يعتبر فنا يل هو كنهن الطهى هذا القول يعتبر تناقضة صريحة لما قدمنا من آراء حول موضوعية النقد ومنهجية وروحه فضلاعن تجاهله للتفرقة العالمية المتعارف عليها بين الفنون الجميلة والفنون العملية . وكأنى بالناقد يحصر مجال التقدير الجمالى فى حدود أصول الصنعة الصنعة ( أى تكنولوجيا الفن ) أو تقاليد مدرسة معينة وربما كان هذا التزاما منه بموقف أكاديمى معين سبق الاعتراف بمواصفاته ولهذا فان أى جديد فى مجال الفن أن يعد فى نظر هذا الفريق من النقاد ثورة غير مشروعة تتحدى القديم الثابت ومن ثم فهم يتصدون لخدمه وإستبعاده حتى تستقو أوضاعه وتبدي معالم وترسخ مفاهيم قياً خذ طريقة

إلى الاعتراف الأكاديمي ، وعند ذلك فقط يمنحه النقاد جواز المرور إلى مجال التقدير الفني - وإطلاقاً من هذا التفسير تنهادى بالضرورة الدعوى القاتلة باستبعاد النعت اللبس من دائرة الفنون الجميلة والمستندة إلى « عدم ظهور هذا اللون الفني تاريخياً » لأن التمسك بهذه الحجة سيقضى بنا حتماً إلى الجمود التام وانتفاء التقدم والتجديد والابتكار وهي أمور تشهد بها التجربة وحركة التاريخ .

وإذا كان النعت اللبس « قد تأخر ظهوره تاريخياً منشأته في ذلك شأن طريقة برايل التي لم يكتب لها خط الظهور إلا حينما ازداد إهتمام العالم المعاصر برعاية مكفوفى البصر ، قتلك ظاهرة إجتماعية وإنسانية يجب أن توضع موضع الاعتبار وأن يفسح المجال لما ينتج عنها من ظواهر فنية وثقافية على وجه العموم واحداها ظاهرة « النعت اللبس » .

ولعل الصديق الناقد يعلم جيداً أن هذا اللون الطريف من فن المكفوفين قد سبق ظهوره فى إنجلترا وفرنسا ولاسيا فى إيطاليا كما نشرت فى مقال سابق وكما أشار الصديق العزيز الأستاذ أحمد عثمان عميد كلية الفنون الجميلة فى نفس هذا الموضوع من « المساء » .

على أنه يحمل بنا بعد هذا أن نطرح المناقشة الجادة القضية الأساسية التى تدور حول مقال الكاتب ، وأعنى بها حتمية التحالف بين العينين والأصابع عند المثال .

وأول ما يستوقف القارئ أن معظم النصوص التى وردت فى المقال عن هنرى مور أو لوفافر أو الدكتور نعيم عطية لا تقطع برأى حاسم فى الموضوع ، بل لقد احتوى على تأييد ساخر لوجهة النظر المضادة التى حشدت بقصد

معارضتها وأكتفى بإيراد فقرات من نص الدكتور نعيم عطية حيث يقول « أن عامل اللمس يظل مع ذلك صاحب المقام الأول في الخلق العقلي لأغلب التماثيل » .

وفي رأي أنه يمكن التجاوز عن كثير من القضايا التي احتواها المقال أو أنبهنا جيداً إلى مرمى العبارة التالية وأبصارها حيث يقول الكاتب « ولكن الموافقين عن النحت اللمس يسرون خطوة أبعد كما يجب عندما يضعون النحت اللمس على قدم المساواة مع فن النحت فيرشحونه للمسابقات وجوائز الدولة » ومنذ متى كانت السلطة الفنية العبقريّة التي يكتب لها الخلود ؟ وما هو مستوى النحت المعنى المقبول عن كاتب المقال ؟ لعله يتمسك بالأصول الكلاسيكية للنحت الإغريقي مثلاً ، فيستبق بذلك جميع أعمال النحت التاريخية سواء عند البدائيين النحت الديني التجريدي عند قدماء المصريين أو حتى أعمال النحت المعاصر عند هنري مور بالذات ، وذلك حتى يصل إلى ما يسميه « بالفن الراشد السوي » ويبقى أن نضل في متاحف لا نخرج منها لتحديد المقصود من هذه التسمية غير الموضوعية .

لقد أثنى علماء الجمال وعلى رأسهم أتين سوريو على إعتبار النحت فناً من فنون الإدراك الثانية كما يذكر في كتابه عن « الصلة بين الفنون الجميلة » استناداً إلى أن النحت تركيب من عناصر أولية هي الخطوط والأحجام ، وللخطوط سمات جمالية استوفاهما حقها في الدراسة كل من آدموند بورك وهوجارت ، وهذا يعني أن اللون والضوء لا يعتبران من عناصر النحت الأساسية ، وليس هناك شك في أن الخاصية الجوهرية للإدراك البصري تشمل في الإحساس اللوني والضوئي وليس في الإدراك الإبعاد والأحجام إذ أن فاقد

البصر يستطيع أن يدركها بأعضائه الأخرى وأهمها يديه وأصابعه عن طريق من الممارسة الجزئية واستطالتها حتى يصل إلى التركيب الذى يسهل أمره فيما يستطيع معاينته بأعضائه ويتدخل فيه الخيال المستمد من عالم الخاص إذا كان المدرك ضحجما تستحيل معاينته دفعة واحدة .

على أننى لأخال أنه ينسكّر ظاهرة التعويض الوظيفى المعروفة فى علم النفس ، ومؤداها أنه إذا فقد المرء حاسة ما من حواسه فإن الحواس الأخرى الأقرب إليها تتحمل وظيفتها المفقودة ومن ثم فإن هذا التحميل الوظيفى لحاسة اللمس هو الذى يتيح للمكفوف الموهوب أن ينتج آثاراً فنية نحتية ، وأن تنشأ لديه عن طريق حواسه الأخرى وأهمها حاسة اللمس . ذاكرة بصرية مشتقة بأعمال القوة الخيال ، أما القول بتضاؤل على الخلق الفنى مع الزمن نتيجة لتوقف نمو الخزون من الذكريات المرئية ، فذلك استنتاج ظاهر البطلان لقياسه على مقتضى حالات الأسوياء المبصرين والحال غير الحال . . وإذا جاز لنا أن نستقرئ جوانية عالمنا الخاص كمبصرين ، فلا يجوز لنا مطلقاً أن نحرس بمحتوى عالم المكفوفين الخاص ، وأن تصدر عليه أحكاماً غير علمية لمن تصل إلى أبعد من مستوى الظن والتخمين . أن الفنان المكفوف وهو يمارس تجاربه اليومية فى حياة تتقدم وتنمو مع برمن إنما يضيف إضافات جديدة إلى ذاكرته المشتق ، وينمو خياله بتأثير حساسيته المرهفة وبفضل تساون وتأزر سائر حواسه الأخرى التى تمنحه حصيلة فنية تكون ركيزة الإنجاز الفنى وثمت أمر لا أسوقه فى مجال التدليل على جمالية النحت اللمس بل أكتفى بوصفه بين قوسين وهو أن الكثيرين من المكفوفين ومن بينهم صلاح حسنين لم يولدوا فاقدى البصر بل لقد تمتعوا بمشاهدة جمال الطبيعة ودنيا



الأشكال الألوان فترة طالت أو قصرت عن أعمارهم . فأمكنهم بذلك أن يزودوا بذاكرة بصرية مؤثرة أمكن أن تستطيل بتأثير خيال خلاق وحس مشترك نشط ومشاعر قوية مشبوبة وقياس عقلي يعتبر عاملا هاما في التعرف على المجهول البصري أستنادا إلى سبق معناه المثل أو الضد أو الجزئي .

أما ما ذكره الكاتب عن ضرورة تطابق الصورة الذهنية مع الصورة المنجزة فأمر لا يعتبره النقاد المعاصرون ذا أهمية أو وزن كبيرين بل لعلنا نواجه اليوم تياراً فنيا عارما ضد « الصورة » بالمعنى الذى يعلق فى ذهن كاتب المقال ، مادام يتحدث عن تطابق فى مناخ فنى قد يميل أحيانا إلى نزعة ثورية أو إلى اللامعقول للتحرر من اغلال الصورة ذات الحدود والمعالم والى قد تتطلق من الذهن - على حد تصوره - لن فيلبسها الفنان شكلا أو قالبا مطابقا ؟ !

وما أبعد هذا التصور عن مسار الحركات الفنية المعاصرة المتجهة إلى الترد على أسر الصورة بل وإلى إستبعادها كلية والعكوف على المادة نفسها لإظهار يؤدي مطاوعتها لأصابع المثال الذى يكشف فيها عن عالم بمريض الثراء مليء بصور أو تدبع من ذات المادة ولا ترتبط بالصور المطابقة للأشكال التقليدية، واهل بعض اعمال هنرى مور مما يعطينا فكرة واضحة عن هذا الإتجاه الجديد الذى يريد ان يتحرر من أسر عالم الشكل التقليدى وضغط الصور الذهنية .

على انه مادام كاتب المقال يعترف بأن الصورة الخيالية تعتبر كأمر صادر من المخ ، فان تتم الموازن التى يطالب بها - فى غيبة البصر عن طريق الإحساس للمسى بالحجمية فى دقة متناهية ، ومع هذا يقيس الفن تسجيلا امينا للطبيعة او لعالم المرئيات حتى يتطلب المطابقة بين الصورة الذهنية والصور المنسوبة إلى عالم الطبيعة والحياة الملموسة بل هو خلق وتعتبر عن هذا الخلق بأسلوب

آراء متميز يبتكره الفنان ، وهو ليس في حاجة إلى أن يلتزم في أدائه بأشكال الطبيعة وأبعادها وإذا نحن اسـتبعدنا عالم الصور غير المرئية لنا ، وحصرنا أنفسنا في دائرة الأشكال المرئية وحدها فأين نضع إذن آثار الفن الديني الغيبي والميتافيزيقي والسحري والأسطوري ؟ وهى لا تنتسب إلى ما نألفه من صور وأشكال وإن جاز أن تستخدم بعض عناصر جزئية منها ؟

أما القول بأن الفنان المكفوف لا يستطيع أن يراجع ويقيم وينقد عمله الفني فإنه يعتبر ادعاء مردوداً ، لأنه إذا كان الإحساس اللمسى هو العامل الجوهرى فى منجزات، النحت ومع ذلك يقال إن المكفوف لا يمكن أن ينهض بعبء عملية التقييم والنقد فكيف الحال فيما يختص بموسيقى عالمى مثل بهوفن الذى أنجز أروع ألحانه بعد أن أصابه الصمم .

وأخيراً فإن هذا الحوار إنما يثير مشكلة جمالية هامة وهى هل هناك حسن جمالا خاص فى الإنسان أم أن الإحساس الجمالى موزع على الحواس بدرجات متفاوتة ؟ وكذلك هل ينصب التقدير الجمالى على أن المظهر أم على المحتوى أو المضمون ؟ وهنا يظهر الخلاف الرئيسى بين المثاليين، فشوبنهاور — مثلا — يرى أن الفن فرار من المظهر إلى الحقيقة المثالية ، وكذلك يرى هيجل أن الفكرة الكامنة فى جوانبة العمل الفنى هى أساس التقدير الجمالى وليس المظهر ومن ثمة فإن الرمزيين والتجريديين والسرياليين يحـددون فى المثاليين خير من يدافع عنهم ، ولعلنا ندرج بين هؤلاء أصحاب مدرسة النحت اللمسى فهو فن مركب من التجريدية والتعبيرية والرمزية ولا يهتم أصحابه بالشكل بقدر اهتمامهم بالمضمون أى بالفكرة عنهم غالبا ما يعصفون بقواعد وأبعاد الأشكال المألوفة لدينا ، وعلى هذا فإن التمسك بالإحساس البصرى

كلازمه للنحت ، وإن كان أمرا مرغوبا فيه في أعمال النحت الكلاسيكي إلى حد ما ، فربما جاز أن لا تكون له ضرورة لازمه في مجال النحت اللامسي الذي ينصب على المضمون إنماء لفكرة أولاء بالدرجة الأولى .

أما ما يسوقه الكاتب من عجز المكفوف عن تحقيق الإيقاع والاتزان والتناسق في ميدان النحت فمسألة غير ذات موضوع إلا عند من يتمسكون بأصول الصنعة الفنية ويتحرون المواصفات التقليدية في مجال النقصد الفني . والأمر هنا يتعلق باتجاه جديد ولون مبتكر ينطوي في ذاته على مقاييسه التي يصبح معها الإيقاع والاتزان والتناسق أمورا تقديرية تمتد فضلا عن أنها مثار نقاش عريض في دنيا النقد ، وقد تمحلت إلى أسلوب شائع يصطنعه البعض ليحاربوا بأسلحة من صنعهم مجهزة المعارضين لآرائهم .

وإني لأرجو ألا يفهم من مقالتي هذا أن يتضمن دفاعا عن شخص المثال صلاح حسنين ( رغم تقديرى لفنه ) وذلك لأنه لا أريد أن أزج بنفسى في متاهة لعبة الحواجز والمسابقات والمجاملات التي لم ترتفع عندنا بعد إلى المستوى المبرىء من الاتجاهات والرواسب غير الموضوعية ، وكل ما أرجوه صادقا مخلصا أن نتعاون معا على إرساء قواعد هذا أن تكتمل عناصره وألا نتسرع فنلحق بفن الأطفال والمجانين والمعتوهين قبل أن تتضح أبعاده تماما ، وليس صدورا عن دواع إنسانية بل التزاما بموقف فني سليم ما دام الفن الأصيل هو في حقيقة أمره خلق وإبداع وتعبير وليست تماثيل صلاح حسنين سوى ومضات مشرقة من عالم خاص به يموج بشقى الوان الفكر والمشاعر والأحاسيس الفنية النبيلة .

وفي ختام كلمتي اتوجه بالدعوة لكاتب المقال لى يشرف رسم الفنان

صلاح جسنين بزيارة خاطفة ، ولست اشك لحظة واحدة في انه سينقلب من  
اشد المدافعين عن هذا اللون الطريف من فن النحت المعاصر إذ انه اعتقد ان  
المعاينة المباشرة لأعمال النحت تكون اكثر جسدوى من إراحة النظر إلى  
صورها الفوتوغرافية .

ويسعدنى بعد هذا ان تكون للحوار بقية وان يستمر هذا الديالوج الشيق  
على هذه الصفحة الفنية الجادة .

**دكتور محمد علي أبو ريان**

لقد حاول فريق من النقاد ، عدواً لمنهم على حرية الرأي — أن يطمسوا معالم هذا  
الفن الدالية الامتناع عن نشر قوله الجلى حوله . ولقد نعدت أن أعرض لهذه القضية في  
هذا الكتاب حتى يكون في هذا درس للذين يتصدون للعمل في حرم الصحافة المقدس دون ان  
يقدروا خطورة المسؤولية الواقعة على عاتقهم ، فيفرضون حجراً على حرية الراى ، فتستحيل  
هذه السلطة الثالفة اى الصحافة الى سوط جلاد للحرية وخنق للفكر الحر .



# مختارات

## من الصور الفنية

( الفن الفرعوني - الفن الإسلامي - الفن الحديث ومدارسه )



# الفن الفرعونى

## الرقص

### اللوحات (١)

- ١ - رقصة زوجية .
- ٢ - رقصة جماعية دائرية .
- ٣ - رقصة زوجية .
- ٤ - رقصة مفردة .
- ٥ - الراقصات العازفات .
- ٦ - الرقص الجماعى مع الإيقاع على الدف .
- ٧ - الإله بس يطرد برقصة الأرواح الشريرة .
- ٨ - فتاة تتوسل وتتضرع .
- ٩ - رقصة زوجية .

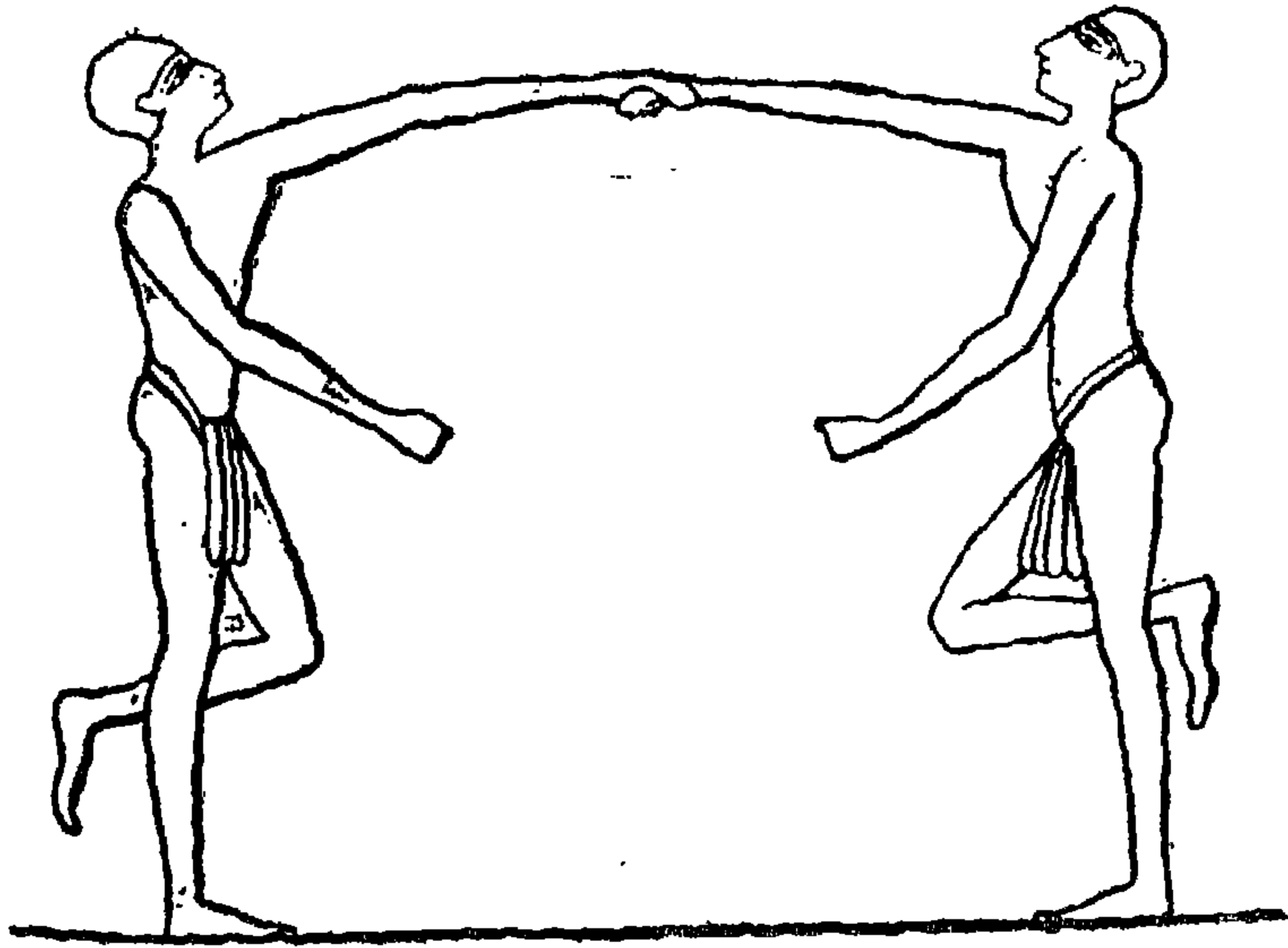
---

١ - هذه اللوحات مأخوذة من كتاب «الرقص المصرى القديم» (تأليف  
ايرينا لكسوفافا) ترجمة الدكتور محمد جمال الدين فختار (وزارة الثقافة  
والارشاد القومى) وأرقامها على التوالى هي :

١٣ ، ١٥ ، ١٦ ، ٢٠ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤٢ ، ٥٦ ، ٦٥

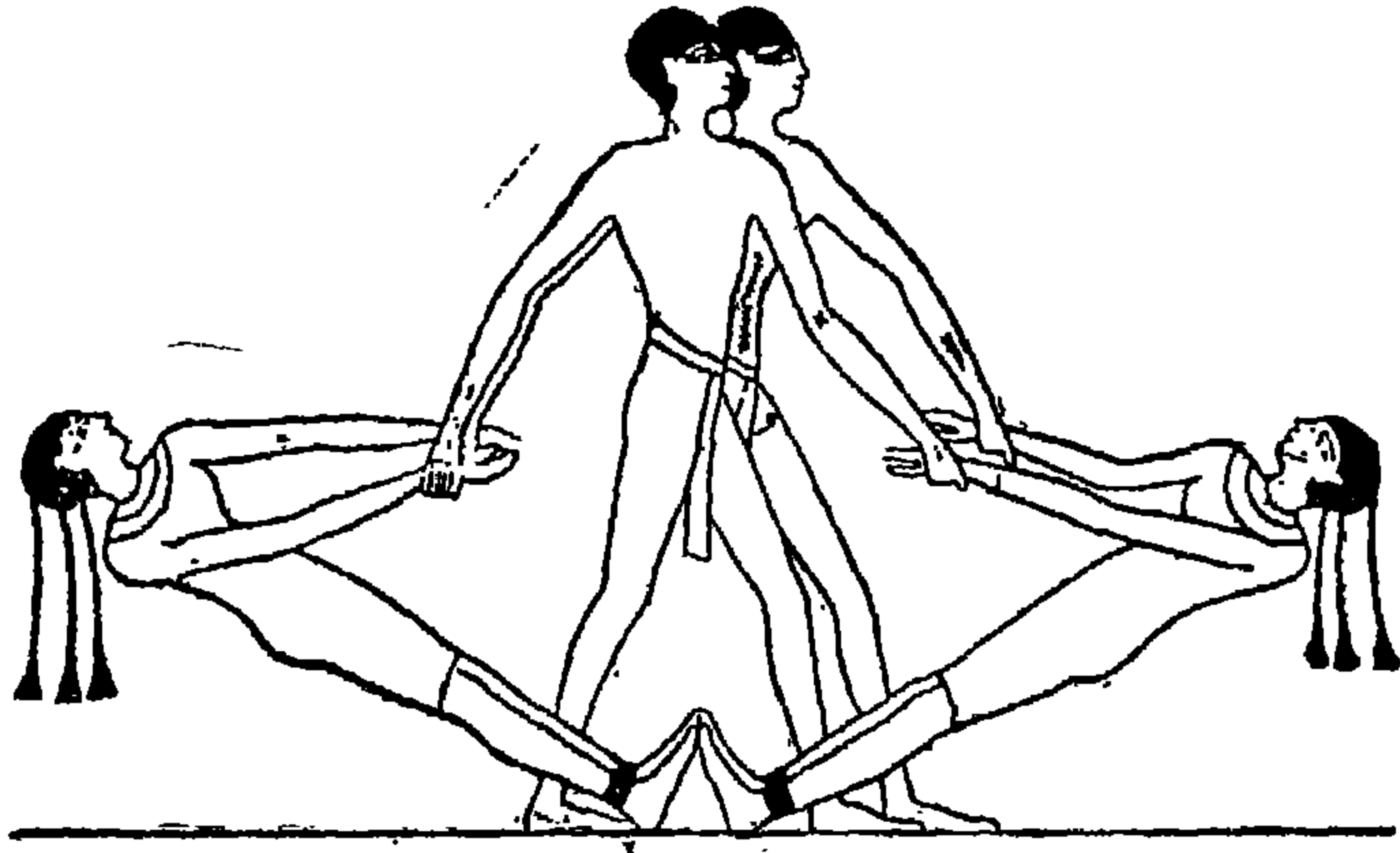






٤ - راقصان ممسكان أحدهما بيد الآخر يمارسان حركات متناسقة مقيّدة  
إلى حد ما ، وعلى كل منهما أن يظل على مسافة بعيدة من الآخر كل الوقت  
تقريباً ، والهدف الرئيسى من هذه الرقصة هو إثارة إعجاب المشاهدين .  
بما تضمنته من تناسق حركى تام .  
وهذه الحركة تمثل التفاف مع ميل العمود الفقري الى الخلف بسرعة عادية  
ويتمنطق الراقصان بأحزمة تتدلى منها أهداب من أمام .

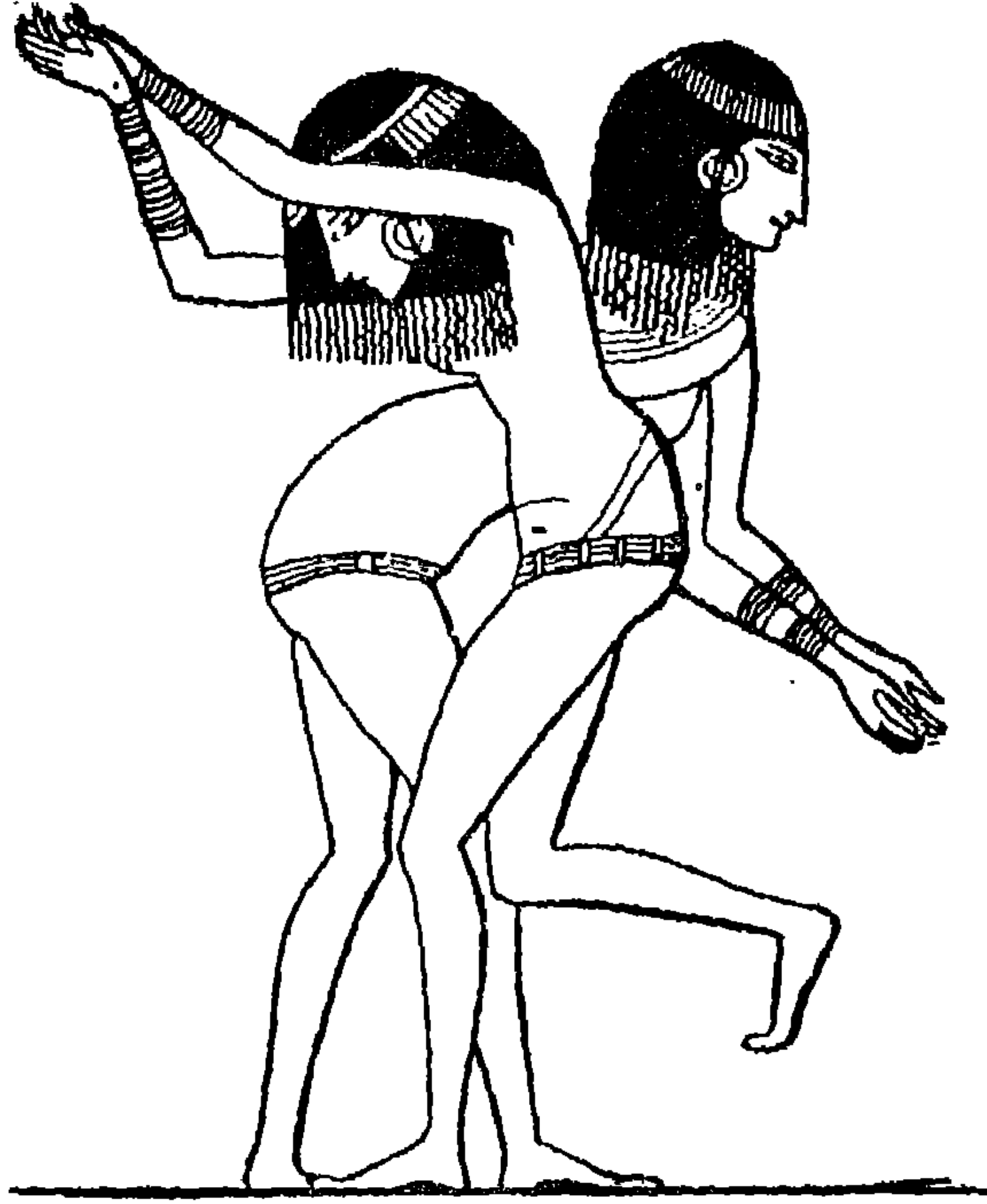




هـ - وضع من أوضاع مرقص الزوجي بين كيف أخذ مصريو الدولة القديمة فن الرقص بصورة جادة .

يدور الراقصون حول أنفسهم ببط وهم يمارسون لفات مداها ١٨٠°  
إذ يدورون بعيدا ثم يعودون وجها لوجه ثانية . وهذه الرقصة تؤدي  
لإثارة إعجاب المشاهدين وهي حركة تؤدي بالتفاف الوسط وميل العمود  
الفقرى إلى الخلف بالوثب السريع :





٦ - من الصعب القول بوجود ترابط بين حركات الفتيات أو بأن كلا منهما تمارس الرقص مستقلة عن زميلتها .

إن حركة الراقصة الأمامية هي إلتفاف مع ميل العمود الفقري إلى الأمام . وحركة الراقصة الخلفية هي إلتفاف مع ميل العمود الفقري إلى الخلف وتظهر حركات أذرع الراقصتين متحررة الى حد كبير .

والراقصتان من عهد الدولة الحديثة عاريتان إلا من أحزمة حول خصرهن لا تكاد تخفى شيئاً وقد وضعتا شعراً مستعاراً كشيئنا وتحللتا بأساور في أذرعهن وأقراط في آذانهن وشريط يزين الرأس .





٧ - ( القنطرة ) أحد أوضاع الرقص المحبوبة . وتمثل ( القنطرة ) في هذا الشكل هيئة قوس كامل . ولهذا المنظر أهمية خاصة فهو يمثل لحظة اتمام وضع القنطرة .  
والراقصة من الدولة الحديثة مرتدية نقبا <sup>(١)</sup> . مفتوحة من أمام وقد تحلت بقرطين .

١ - قطعة مستطيلة من القماش تثبت حول الأرداف وتغطي الوسط حتي

الركبتين .







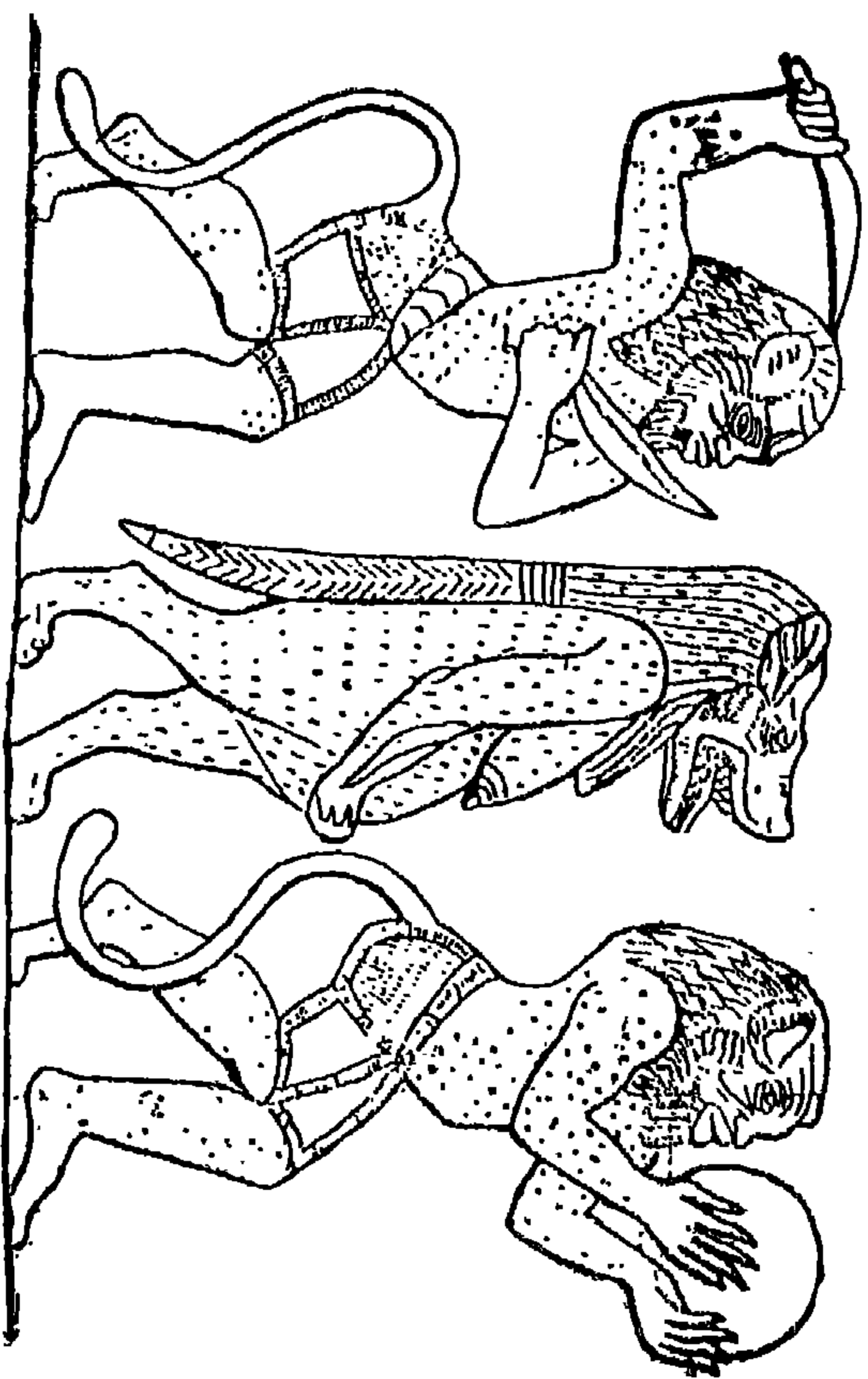
٨ - راقصات من عهد الدولة الحديثة يستعملن الطنبور والمزمار المزدوج  
وتحتاج حركه الراقصة في وسط المجموعة الى التناف بالكتف مع بقاء العمود  
الفقرى عموديا ، وهي حركه تتم بسرعة عادية .





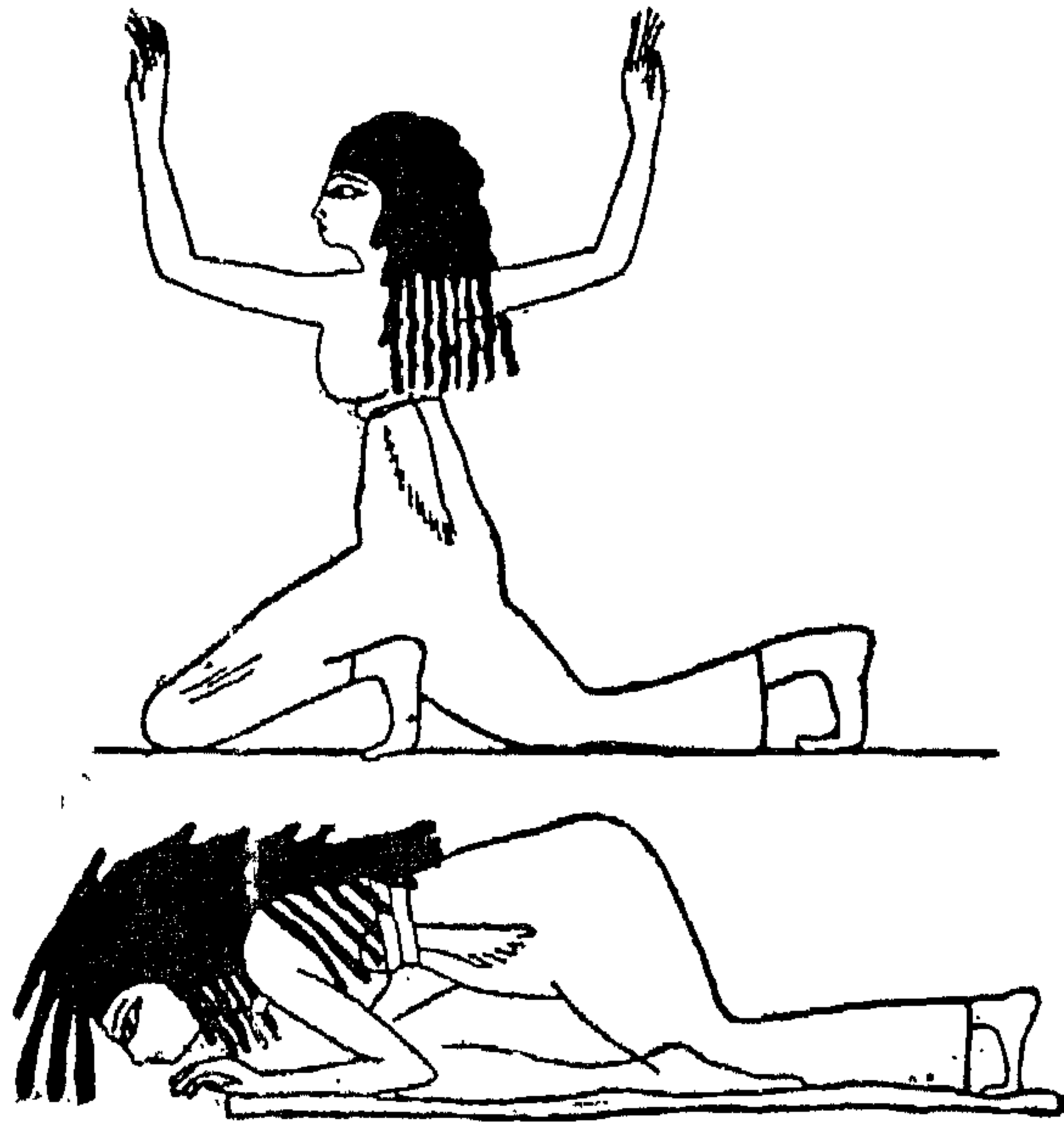
٩ - تصاحب الدفوف الرقص منذ الدولة القديمة وهذا المنظر مثل وحيد  
 للجري مع الايقاع من الدولة الحديثة . تضرب الراقصات اللاتي يصحبن الإله  
 في الموكب ، الهواء بأغصان الشجر لطرد الأرواح الشريرة بعيدا ، والواقع  
 أنهم عرفن كيف يسبقن على حركات أدرعن سحرا غير متكلف .  
 والحركة لتمثل انعطافا للخلف والتفافا بالسكتف مع ميل العمود  
 الفقري الى الخلف بالوثب السريع .





١٠ - الإله بس الذي كان يطرد برقصه الأرواح الشريرة

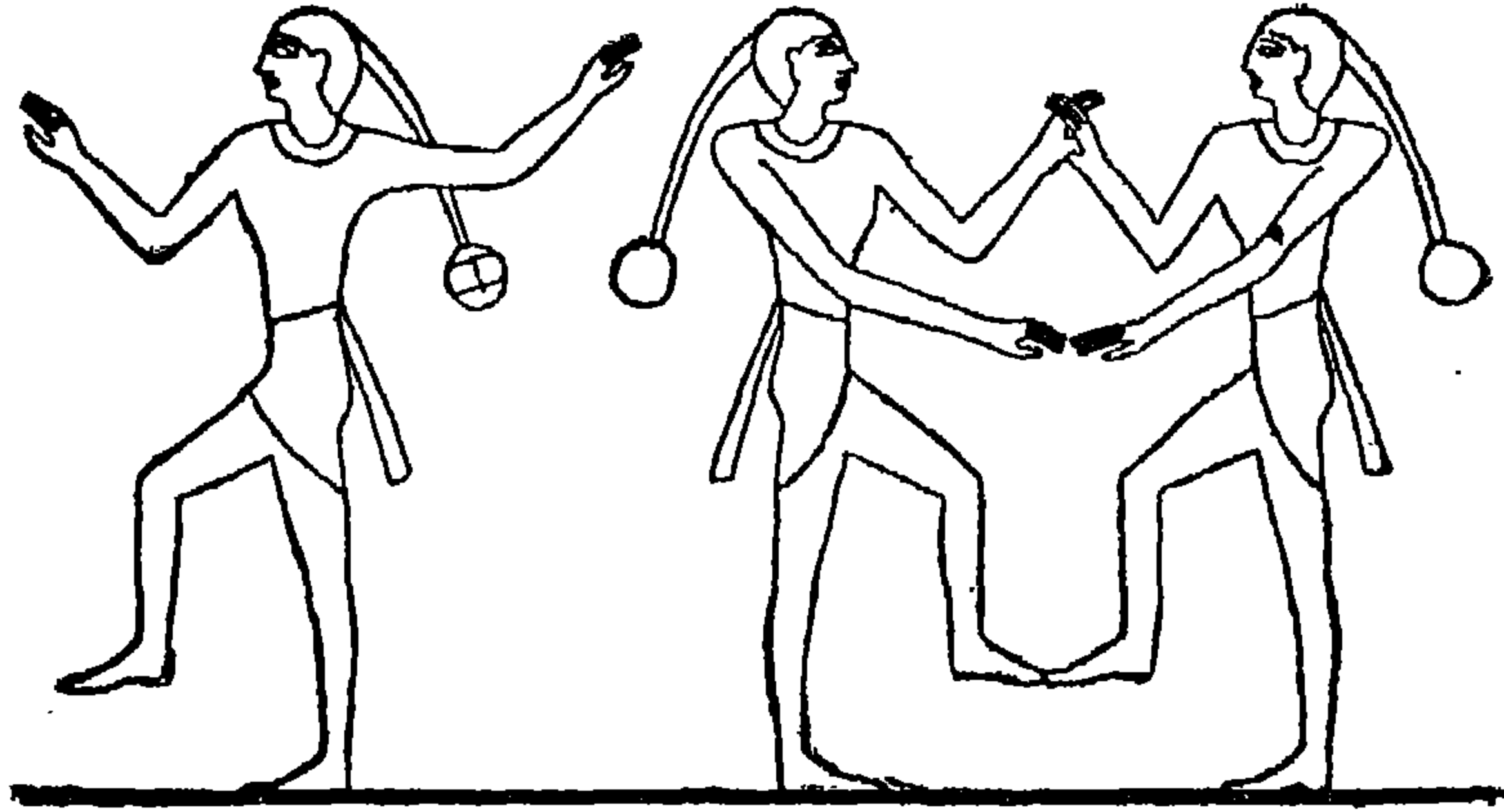




١١ - فتاة تتوسل ثم تعرد راكعة تتضرع . والحركتان من مشاهد الرقص  
الدينى .







١ - رقصة زوجية تظهر فيها حركات أذرع الراقصين متحرره إلى حد كبير يلبس الراقصون أغطية للرأس تنتهي بأطراف طويلة تنقلها كرات



# الفن الإسلامي

## اللوحات

- ١ - رسم مصغر ايحيى بن محمود الواسطي ( رسم )
- ٢ - قصر الحمراء من الداخل ( عمارة )





رسم مصغر ليحيى بن محمود الواسطي - العراق ١٢٣٧ م





قصر الحمراء من الداخل ( غرناطة )





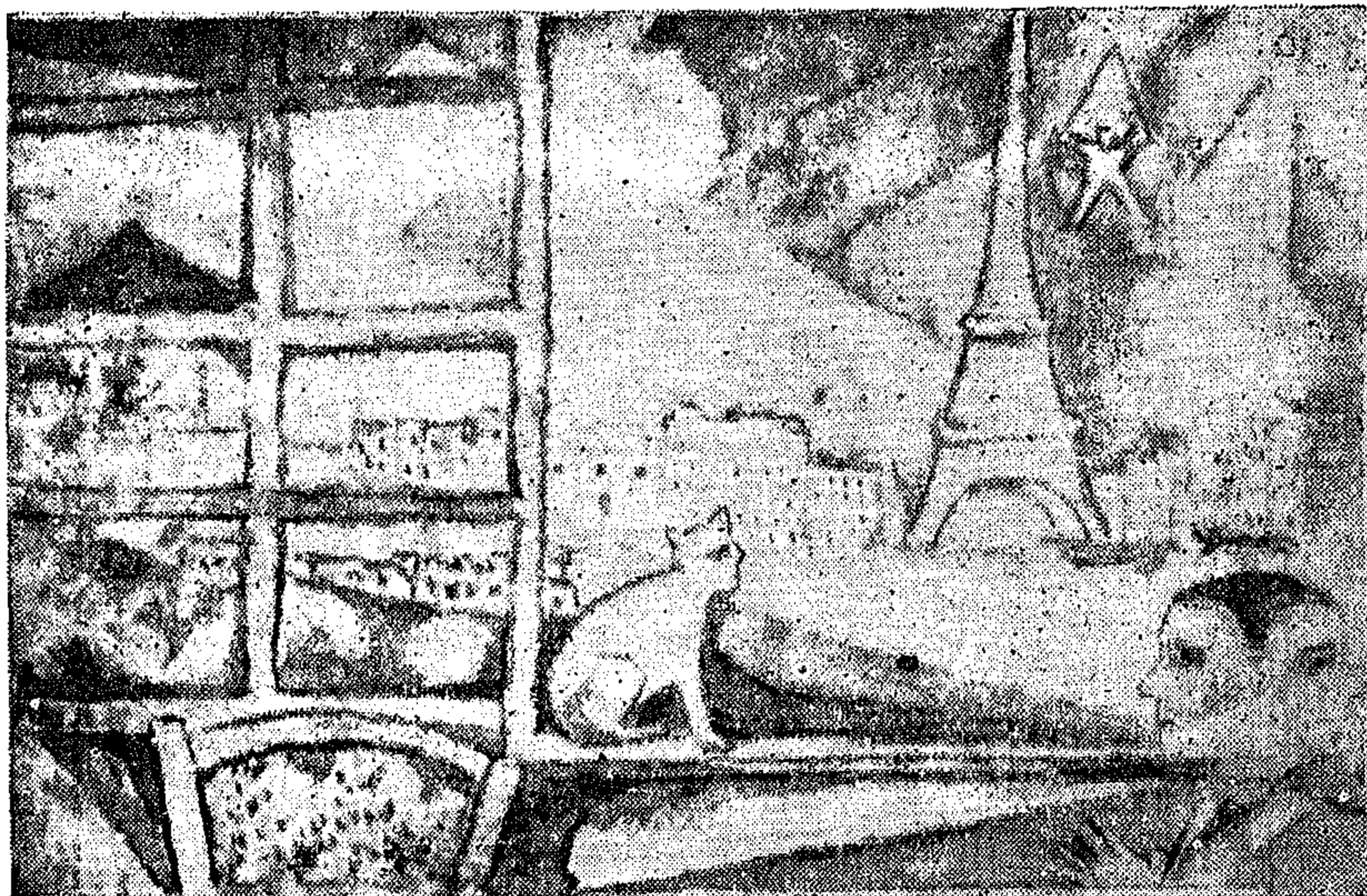
الفن الحديث ومدارسه





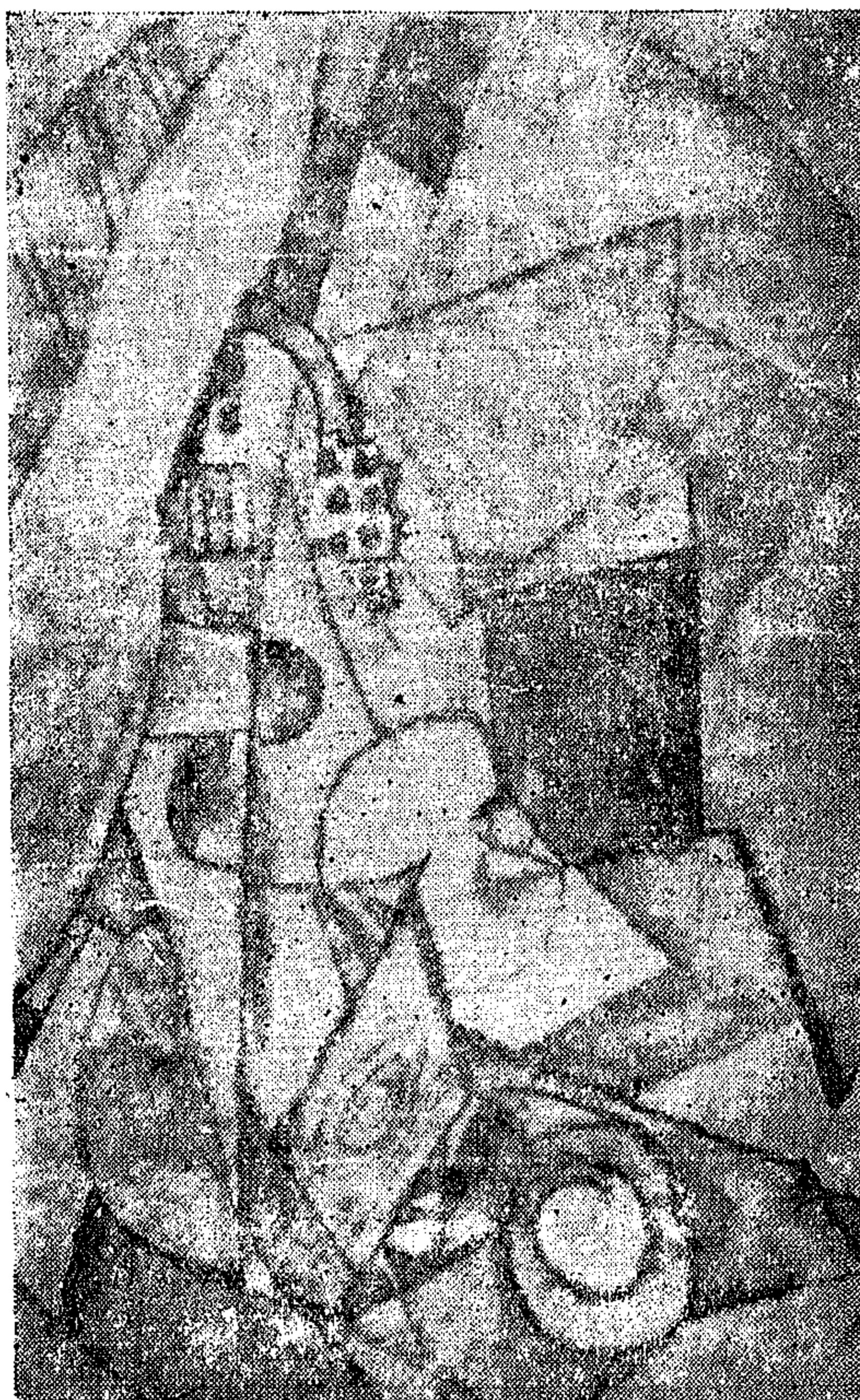
شاجال « أنا والقرية »  
انتاج عام ۱۹۱۱ [ فن تجریدی ]





شاجال «باريس من النافذة»  
انتاج عام ۱۹۱۳ [ فن تجریدی ]





شاجال « منظر تكعيب »  
 انتاج عام ١٩١٨ [ فن تكعيب ]



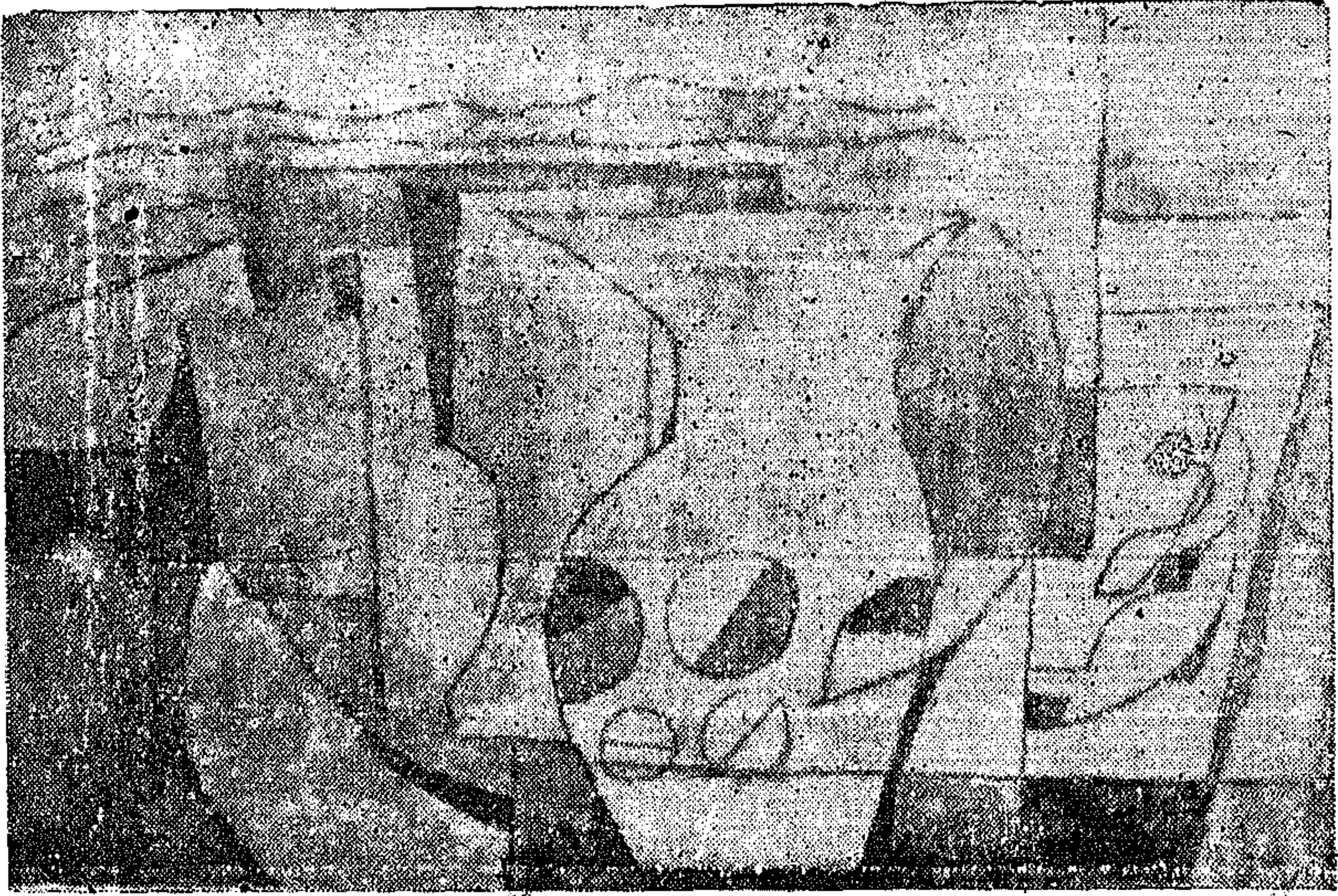


٣٠١



شاجال « العزلة » انتاج عام ١٩٣٣

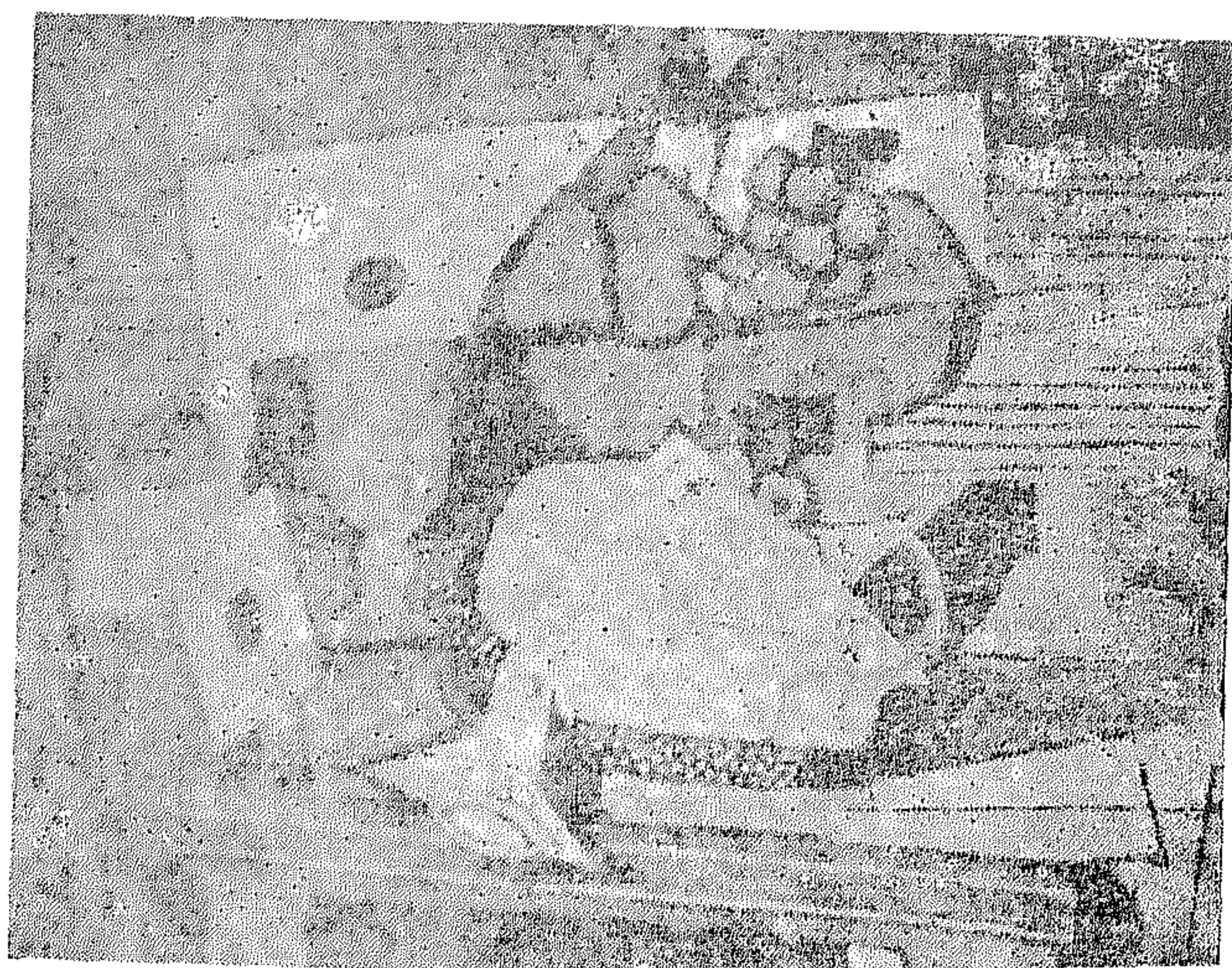




بن تكلسون « الشفاء » انتاج عام ١٩٥٠



۳۰۵



جورج براك « تجريد » [ فن تجريد ]





سمير رافع « الزمن » [ فن سريالي ]



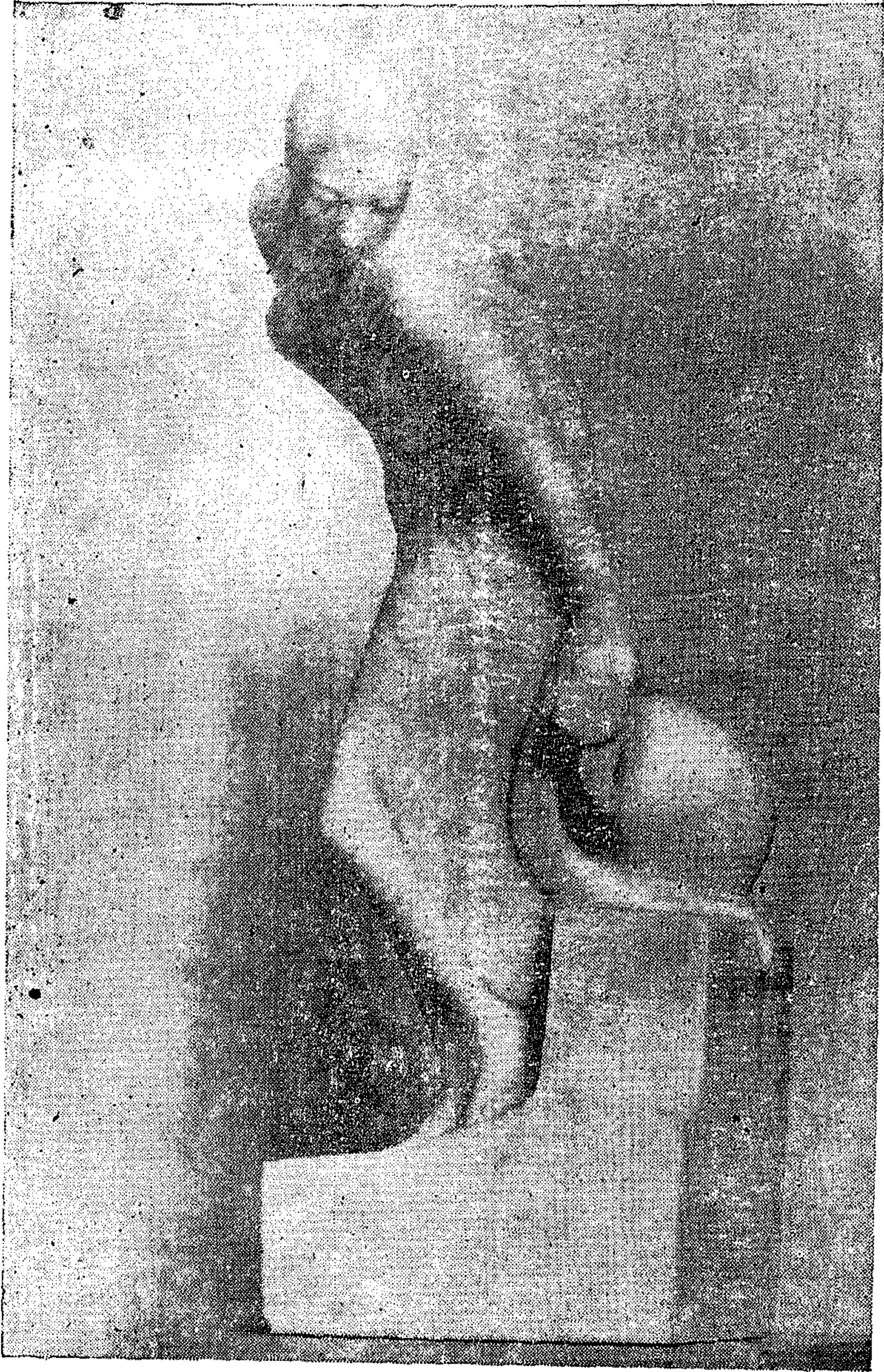


٣٠٩



دلاکروا « الحرية تقود الشعب » [ فن واقعي ]

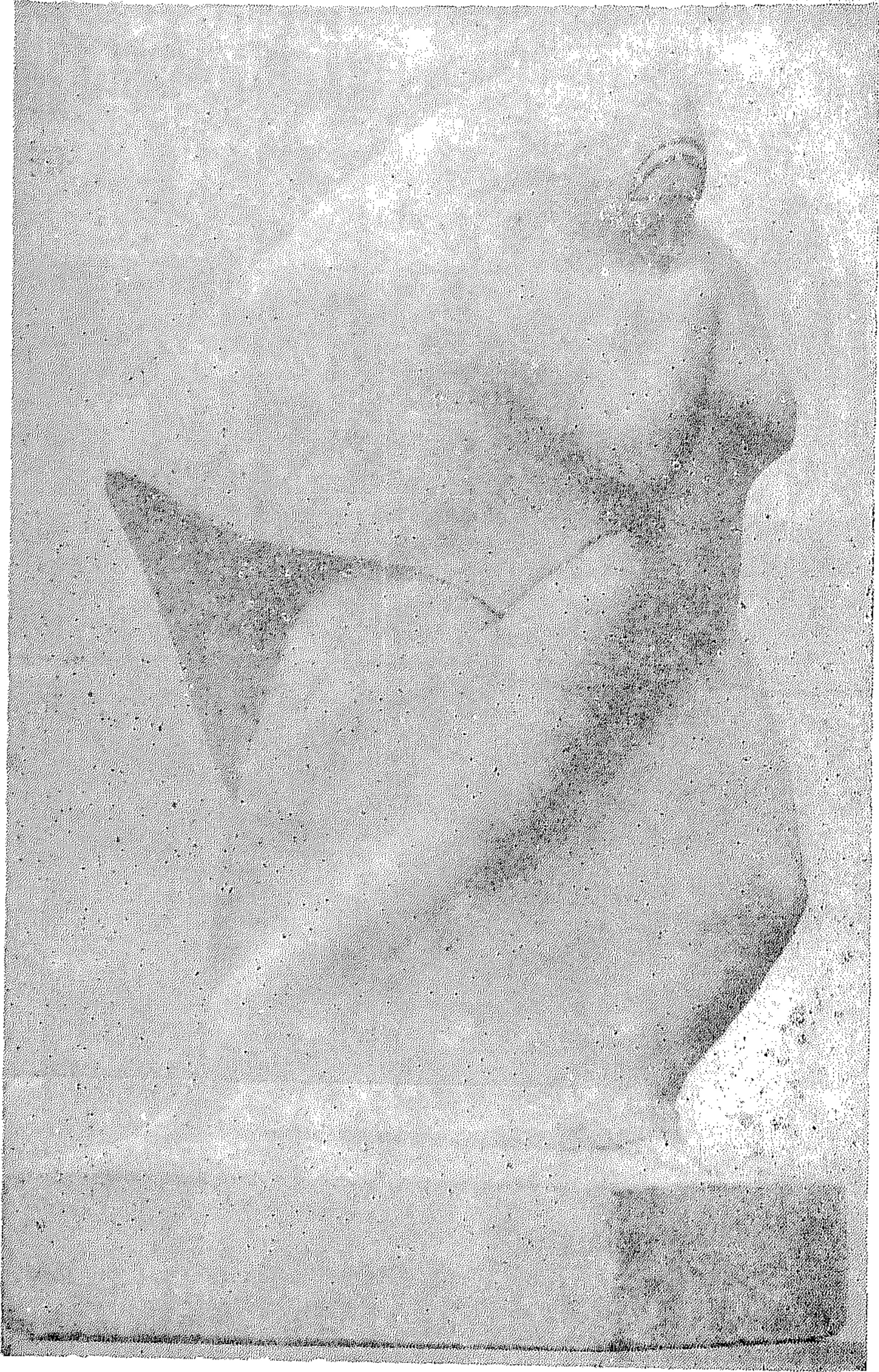




« على ضفاف النيل » للفنان محمود مختار  
تمثال من الرخام ارتفاع ٥٠ سم من انتاج عام ١٩٢٨ محفوظة بمتحف مختار

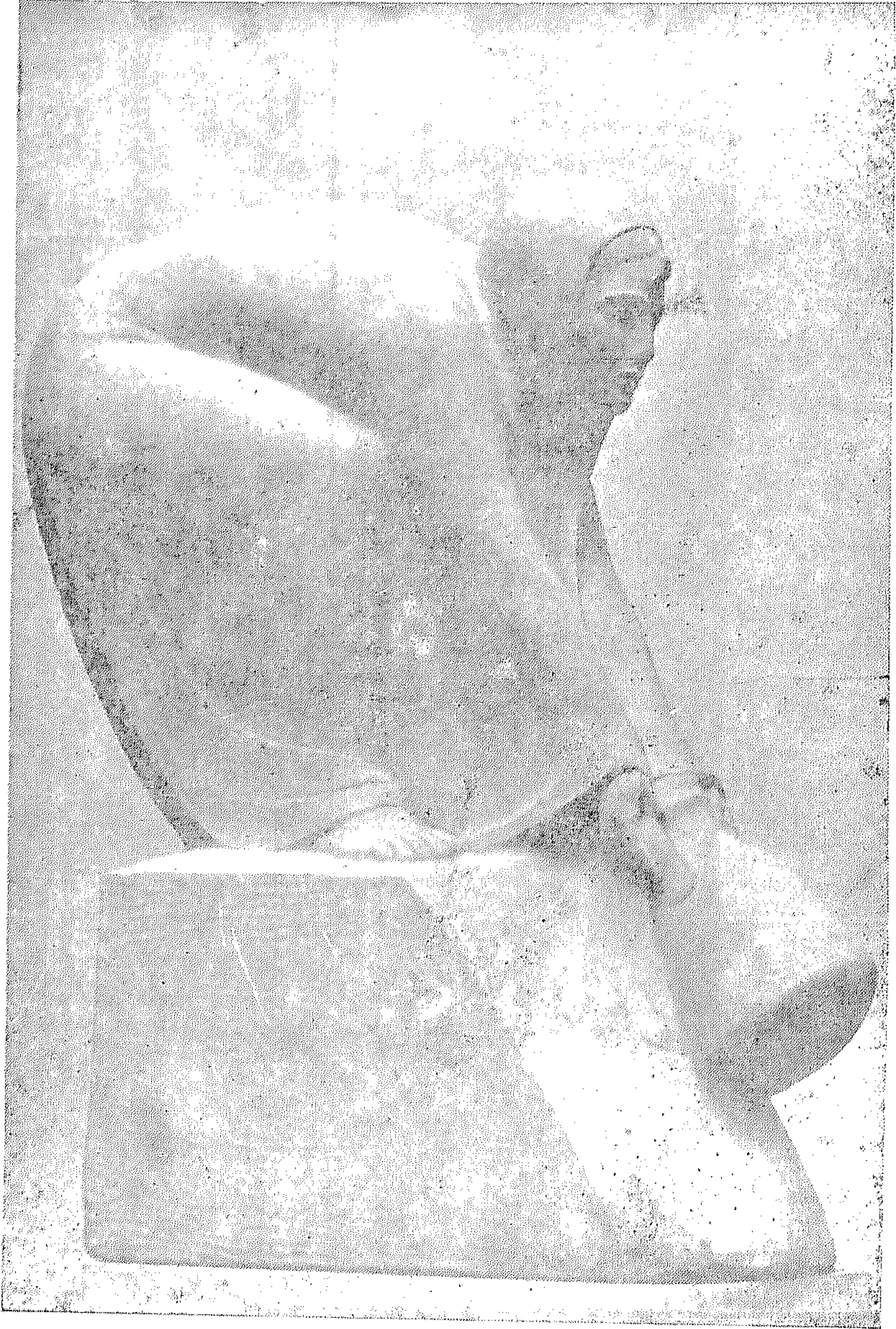






« زياح النماسين » للفنان محمود مختار ( ١٨٩١ - ١٩٣٤ )  
 تمثال من الحجر الجيري ارتفاع ٥٥ سم من الانتاج الفني عام ١٩٢٩  
 محفوظة بمتحف مختار بالقاهرة

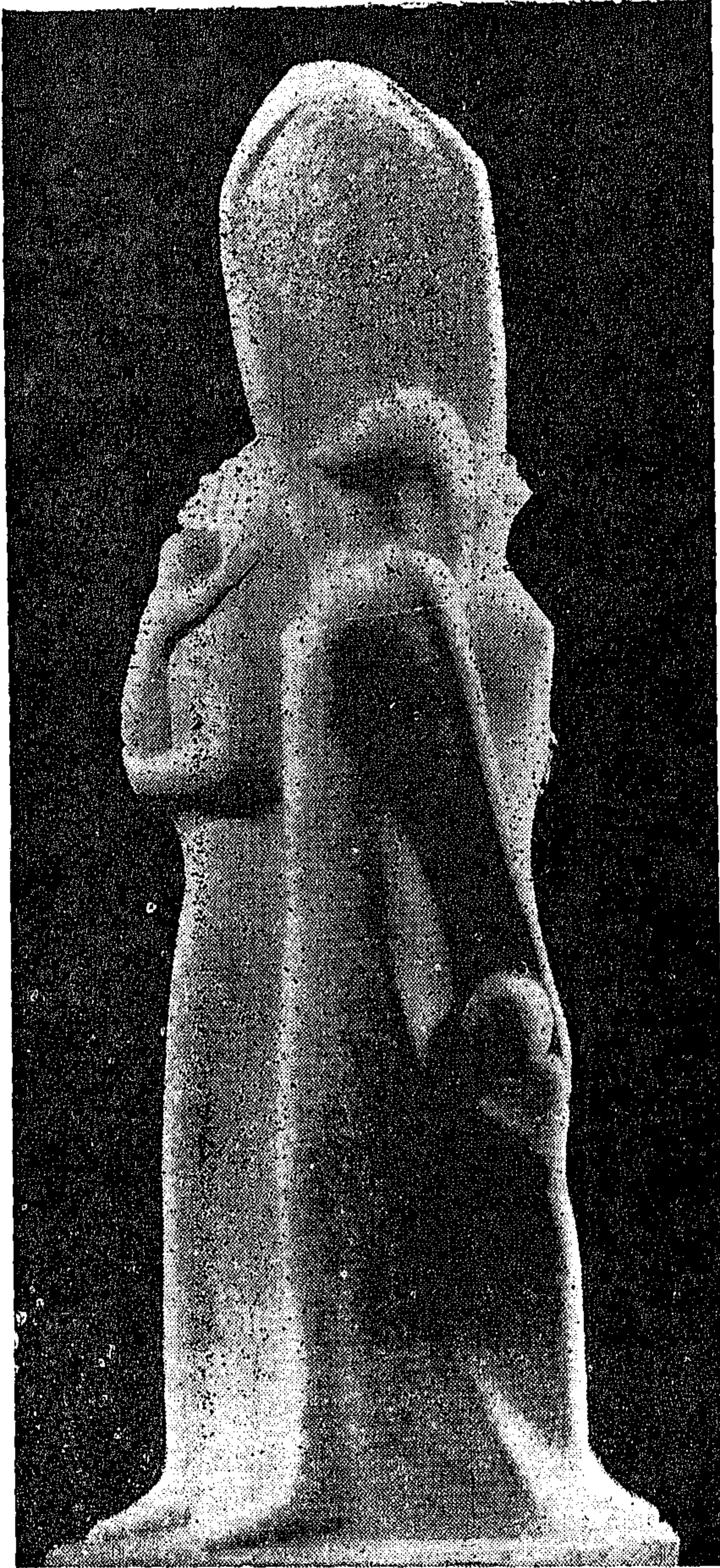




« فلاحه ترفع المياه » للفنان محمود مختار  
تمثال من الحجر الجيري ارتفاع ٣٩ سم من انتاج عام ١٩٢٩ محفوظة بمتحف مختار

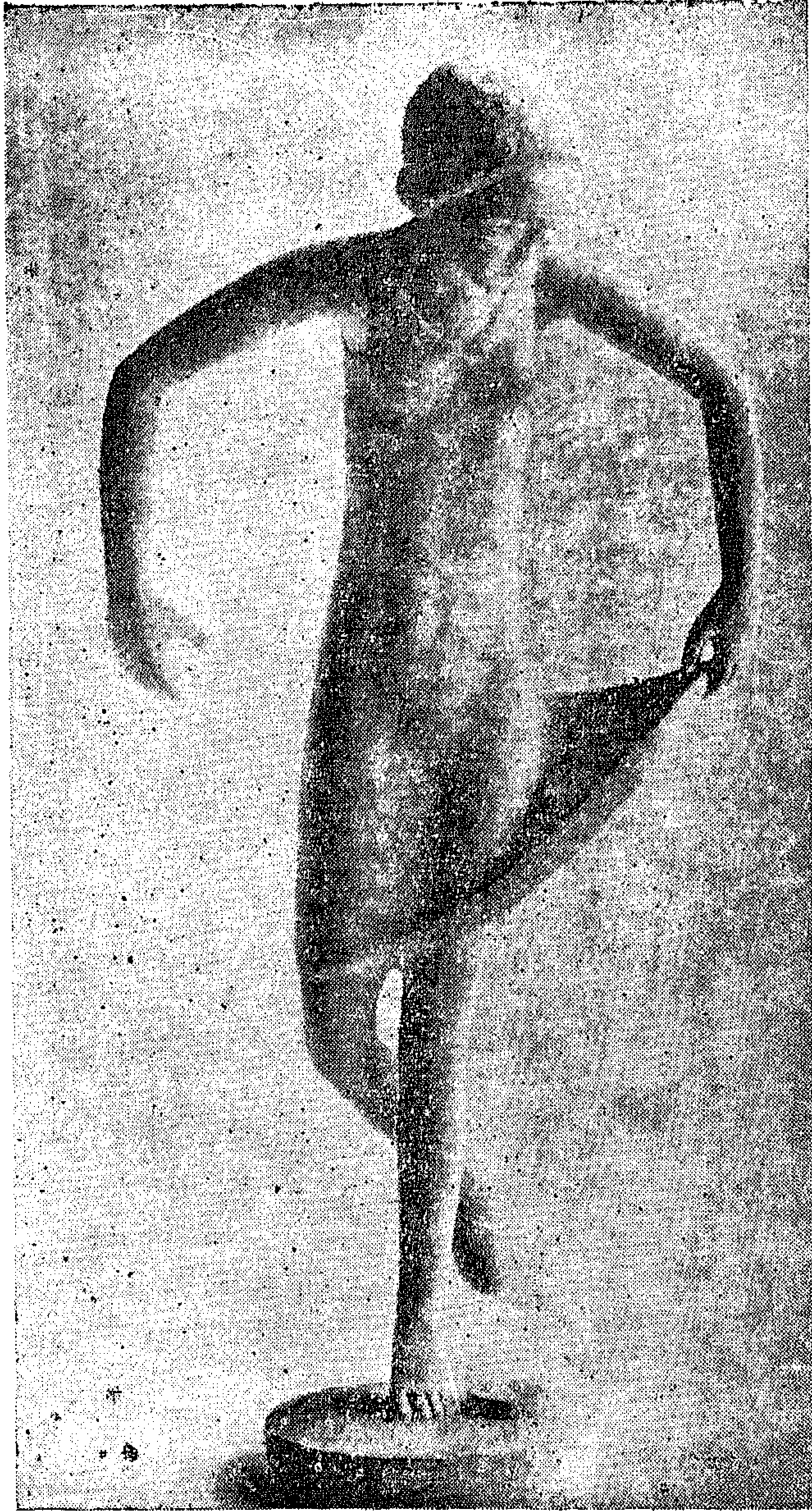






« الاعتراض على القنابل » للفنان أنور عبد المولى  
تمثال من الحجر الجيري ارتفاع ١٠٠ سم محفوظ بالمعرض الدائم للفنون  
التقليدية ببيت السنارى .

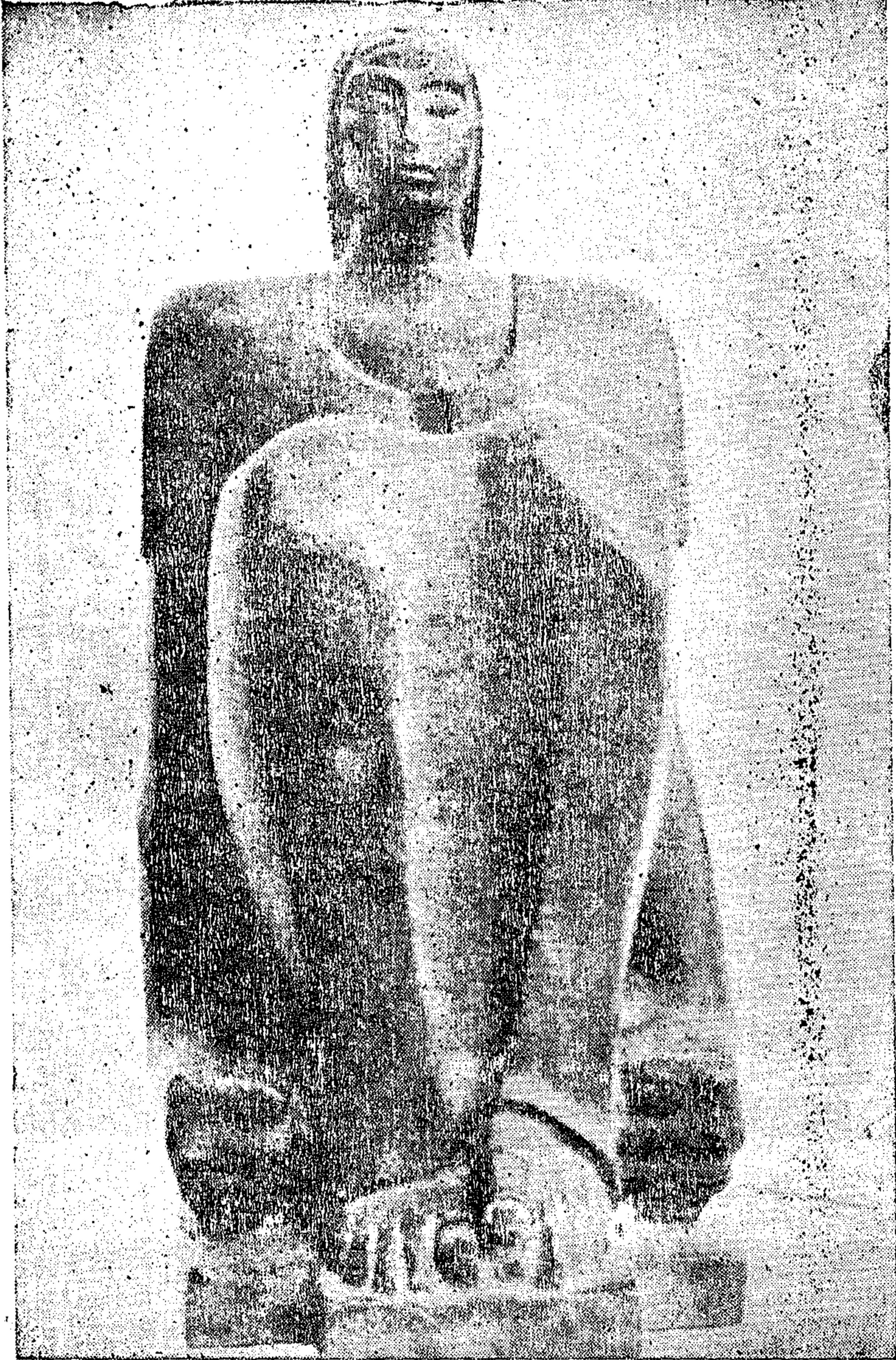




« الحجّة » للفنان محي الدين طاهر  
تمثال من المصيص ارتفاع ٣٢ سم محفوظ بالمعرض الدائم لأعمال  
المتفرغين بقصر المناسيرلى

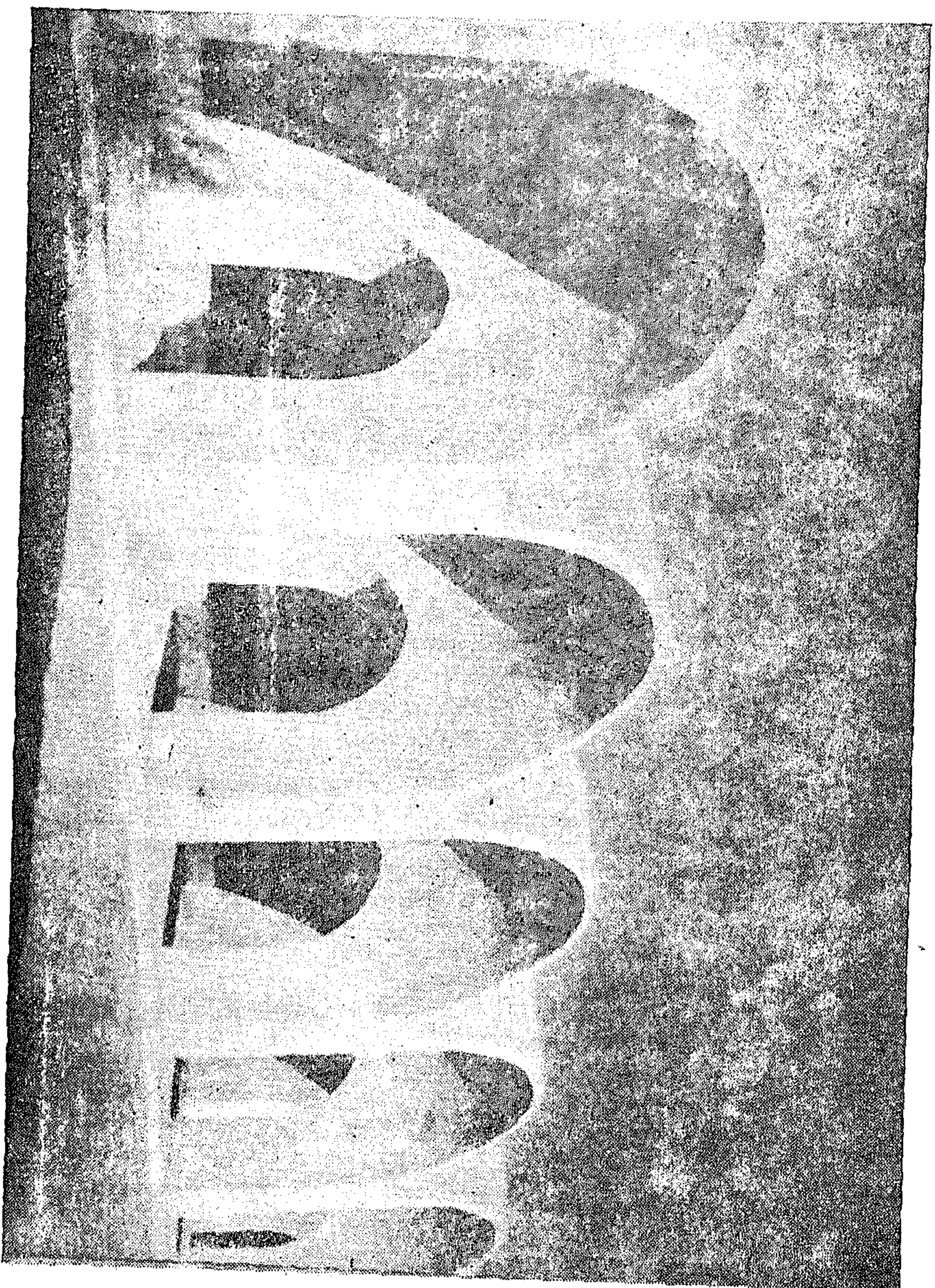






« هذه أرضنا » للفنان جمال السجيني  
تمثال من البرونز ارتفاع ٣٣٥ محفوظ بمتحف الفن الحديث

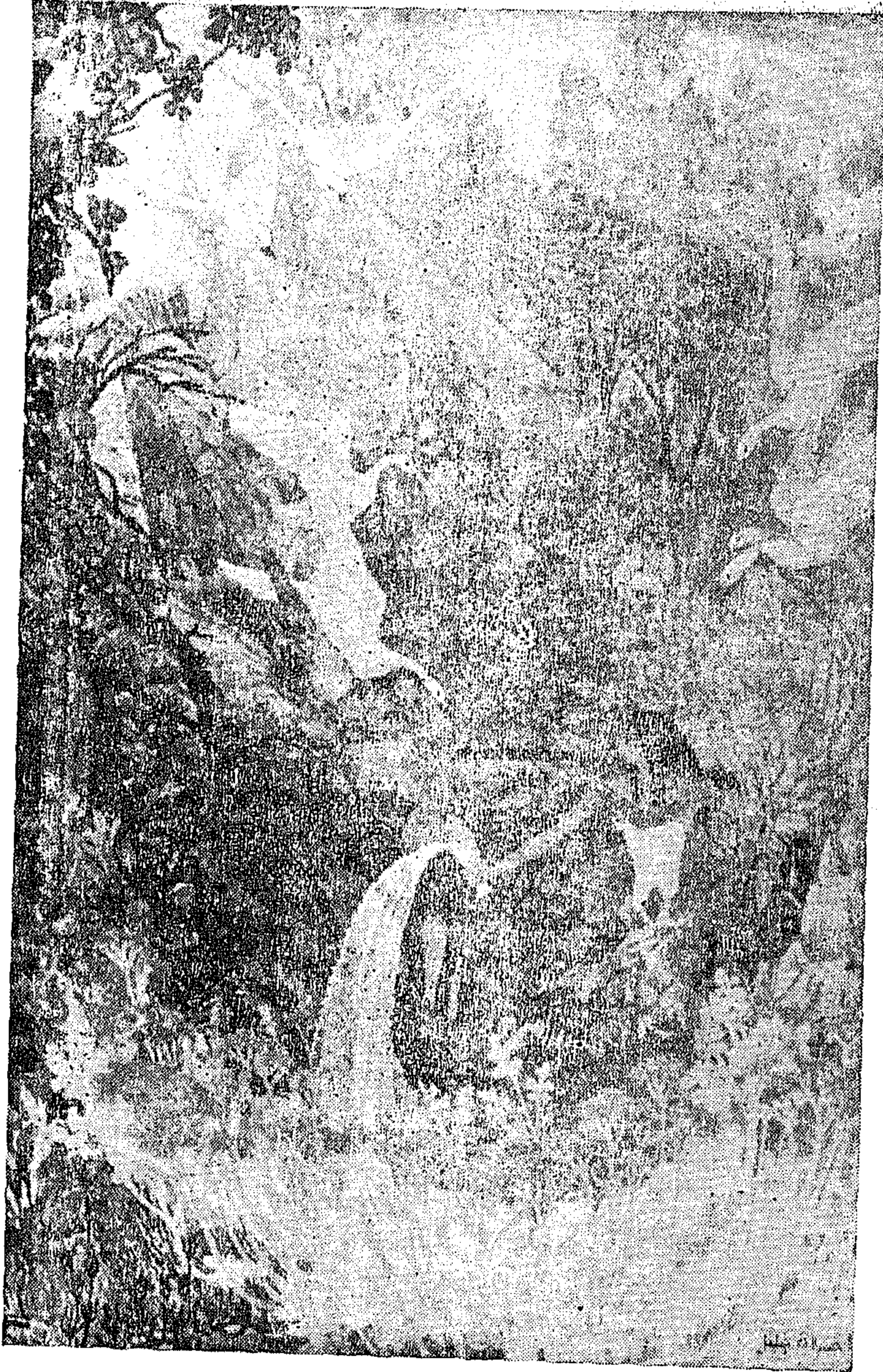




« سوق بقرية القرية بالأقصر » للفنان حسن فتحي







« هاتور » للفنانة احسان مختار

جواش على ورق ١٦ X ٢٣ سم

محفوظة بالمرض الدائم للفنون التقليدية بيت المناري

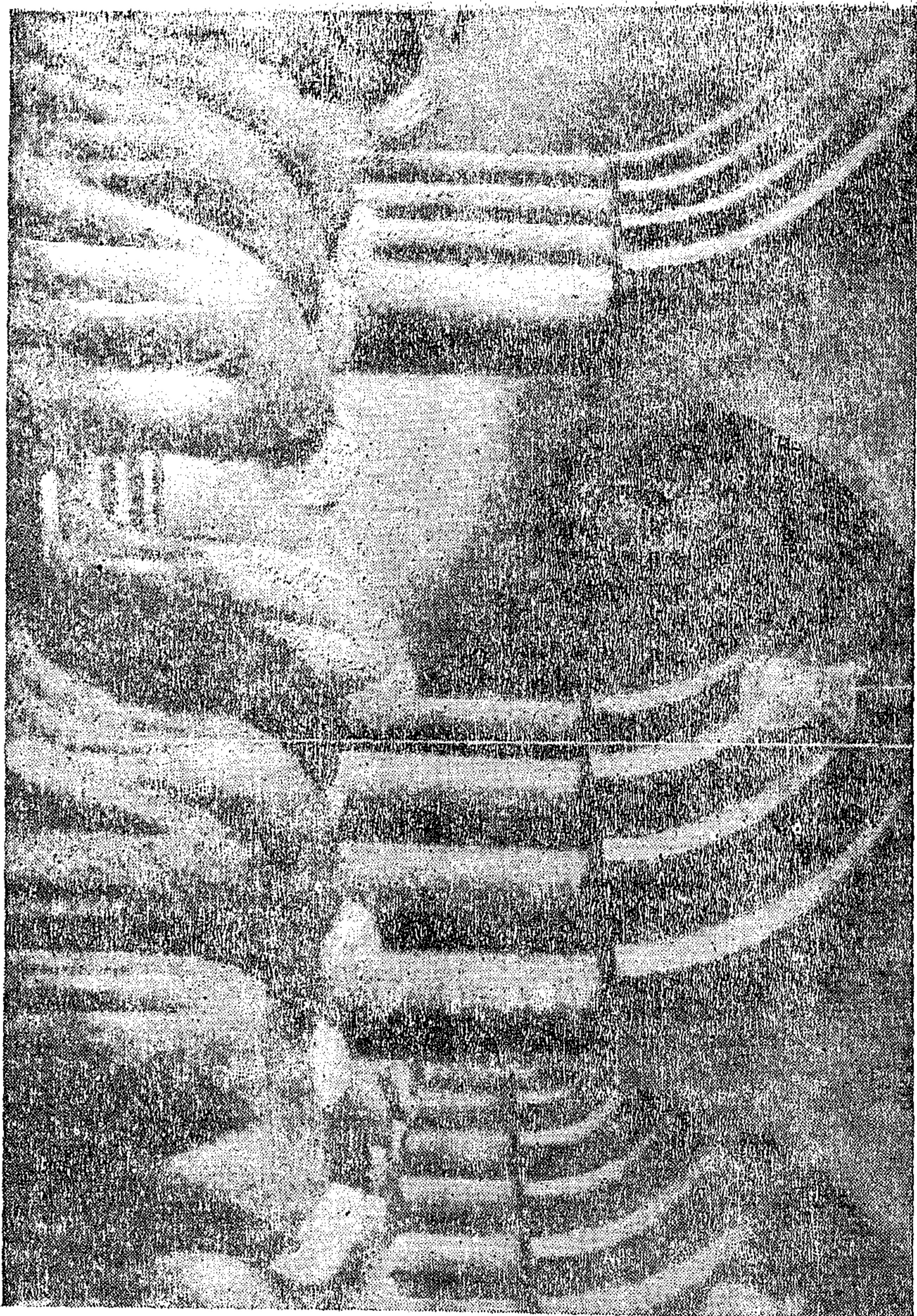




» زهرة « للفنان محمد فاجي (١٩٥٦)  
لوحة زيت على قماش محفوظة بمجلس الأمة بالقاهرة



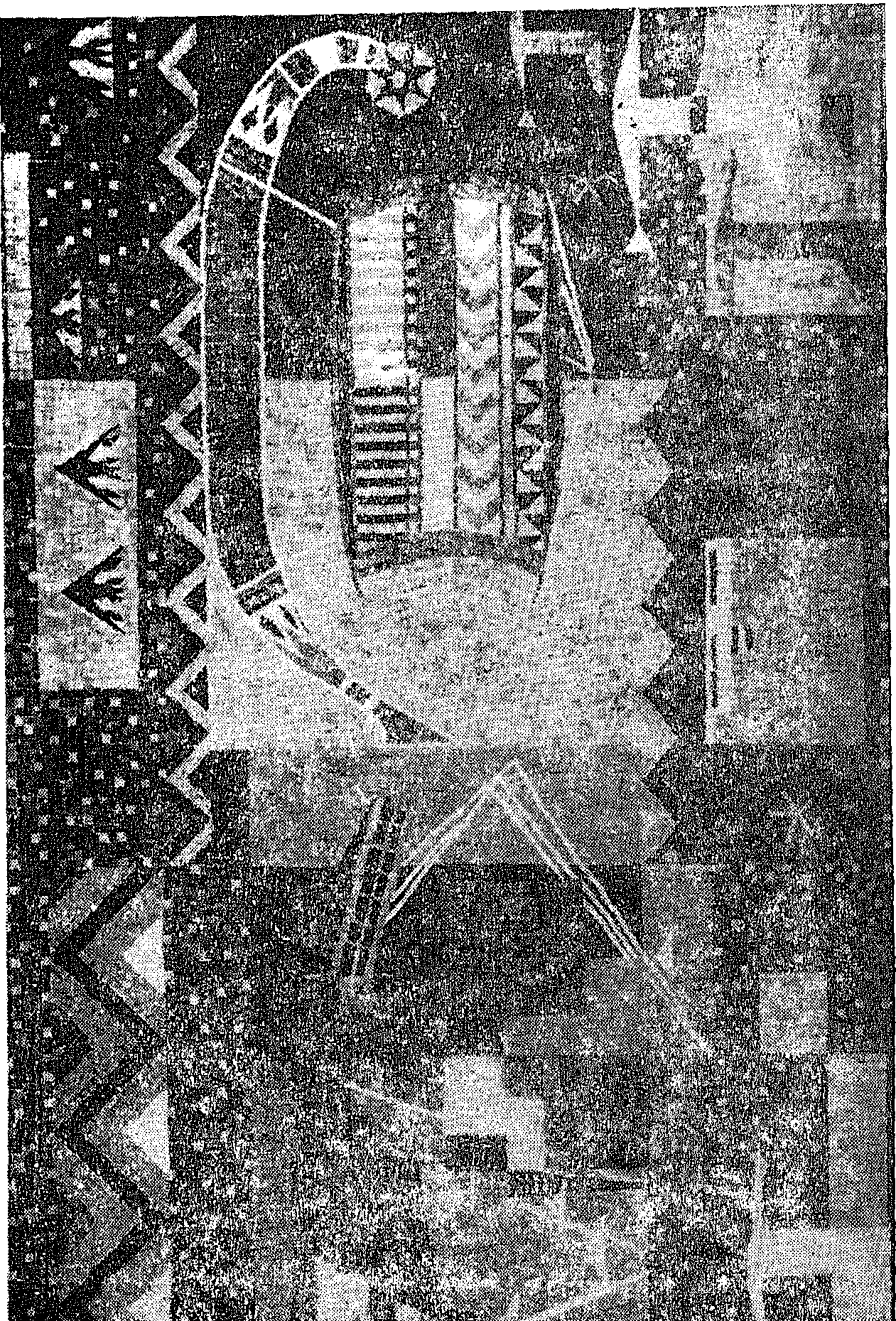




لوحة زيت على كرتون ٩٥ X ٦٥ سم  
محفوطة ومتحف الفن الحديث بالقاهرة  
للنحات محمد سعيد انتاج عام ١٩٢٩







د الملاحة البحرية « للفنان صلاح عبد الكريم  
لوحة حاطين من الموزايكو ٢٥٠ X ٦٠٠ سم بالمينا البحرية الجديدة .







« العمل » للفنان حامد عويس من إنتاج عام ١٩٥٣ زيت على قماش  
١٠٠ X ٧٩ سم محفوظ في متحف الفن الحديث





« هيروشيما » الفنان صلاح حسنين من مدرسة النحت اللمسى  
تمثال من المصيص وأصداف البحر ارتفاع ٨٥ سم انتاج عام ١٩٦٤  
محفوظ بدار الثقافة الجماهيرية بالاسكندرية







« السد العالي » للفنان صلاح حسنين . تمثال من مواد صديفيه مخططة ارتفاع ٧٠ سم إنتاج عام ١٩٦٥  
محفوظ بدار التفافه الجماهيرية بالاسكندرية





للأستاذ فاروق شحاته  
مقاس ٧٠ × ٤٥ سم الغضيب



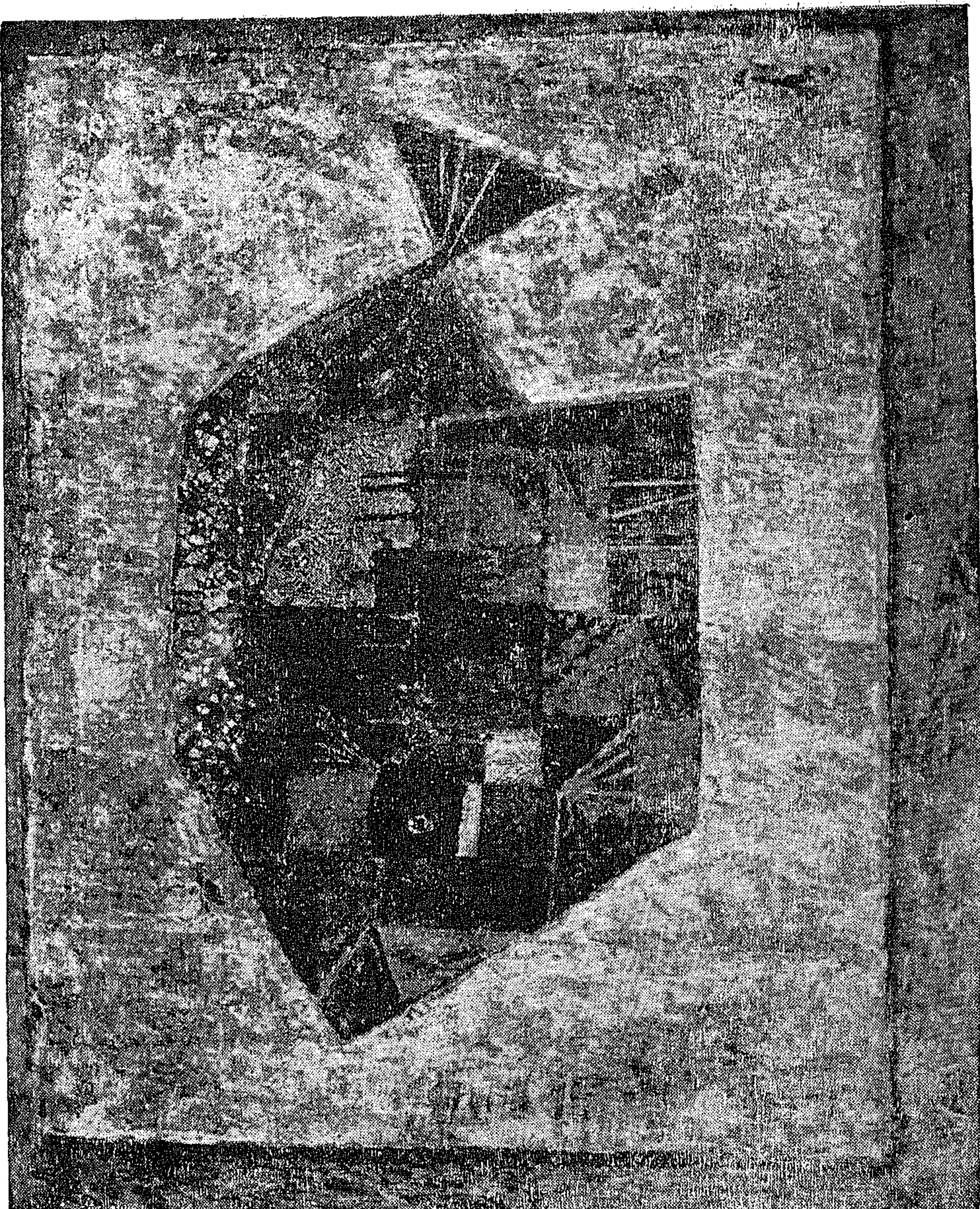




تصميم قماش مطبوع من وحى الفن الاسلامى محفوظة بالمعرض الدائم  
للفنون التقليدية : للفنان خميس شحاته



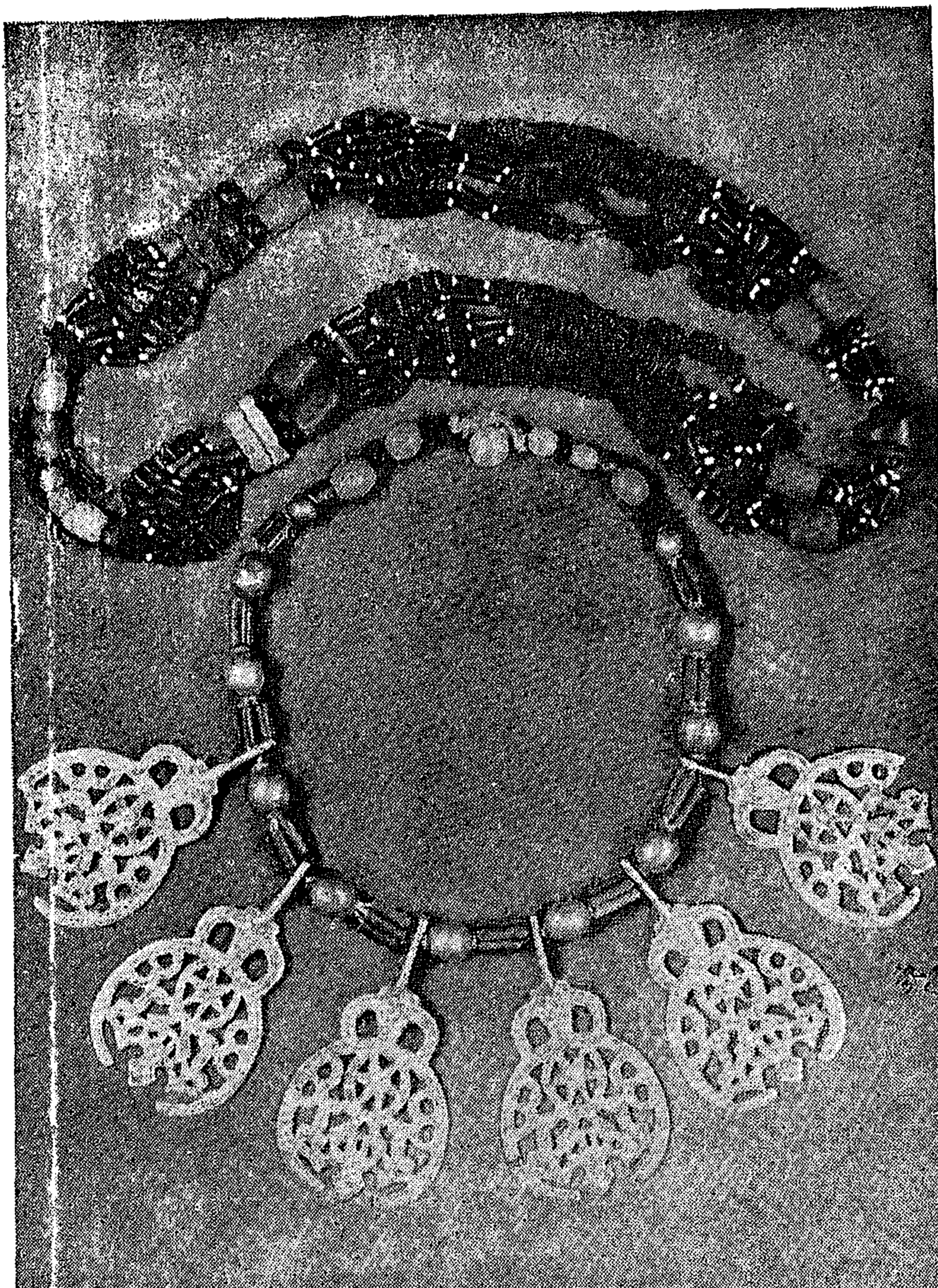




« سملك » عام ١٩٦٠ مقاس ٧١ × ٦٠ سم زيت على خشب  
عنه ظلة يتصنف الفن: الحدوث بالقاهرة للفنان: صلاح عبد الكبر ٥٥







عقدان شعبيان من سيوه وسيناء للفنان سعيد الصدير





المريجة عام ١٩٥٧ زيت على قماش مقاس ٨٢x٥٥ر ١١٥ سم  
 بالمعرض الدائم لأعمال المتفرغين بقصر المنادلي للفنانة جاذية سري







بنات بحري عام ١٩٣٥ زيت على قماش مقاس ٩٨ × ٧١ سم بمتحف الفن  
الحديث بالقاهرة الفنان محمود سعيد





طبيعة صامتة زيت على خشب مقاس ٦٠ × ٢٤ سم  
بمتحف الفن الحديث بالقاهرة للفنان سيف وانلى

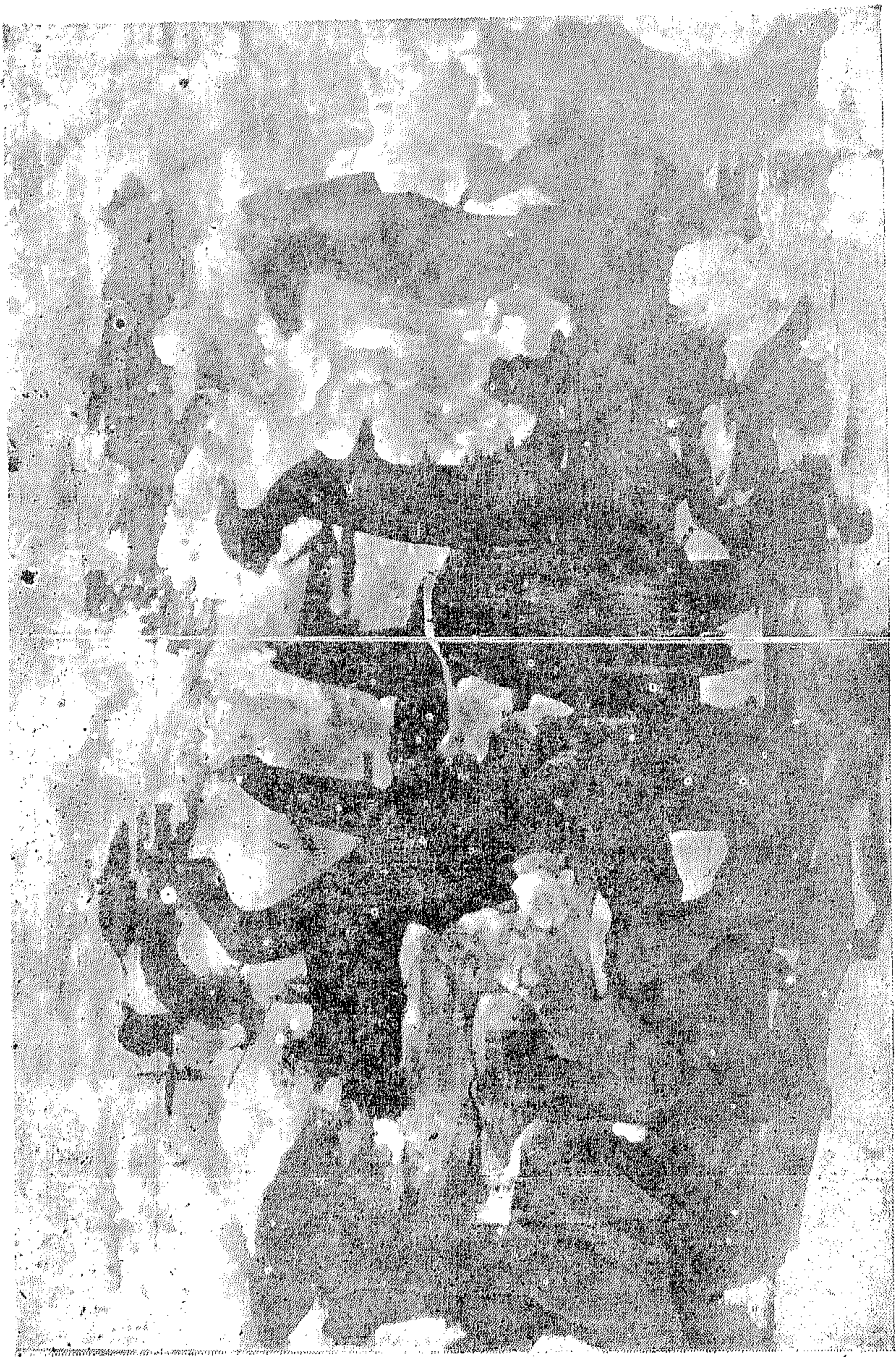






رأس طفل رأس من الرخام ارتفاع ٢٣ سم بمتحف الفن الحديث  
للفنان عبد القادر رزق

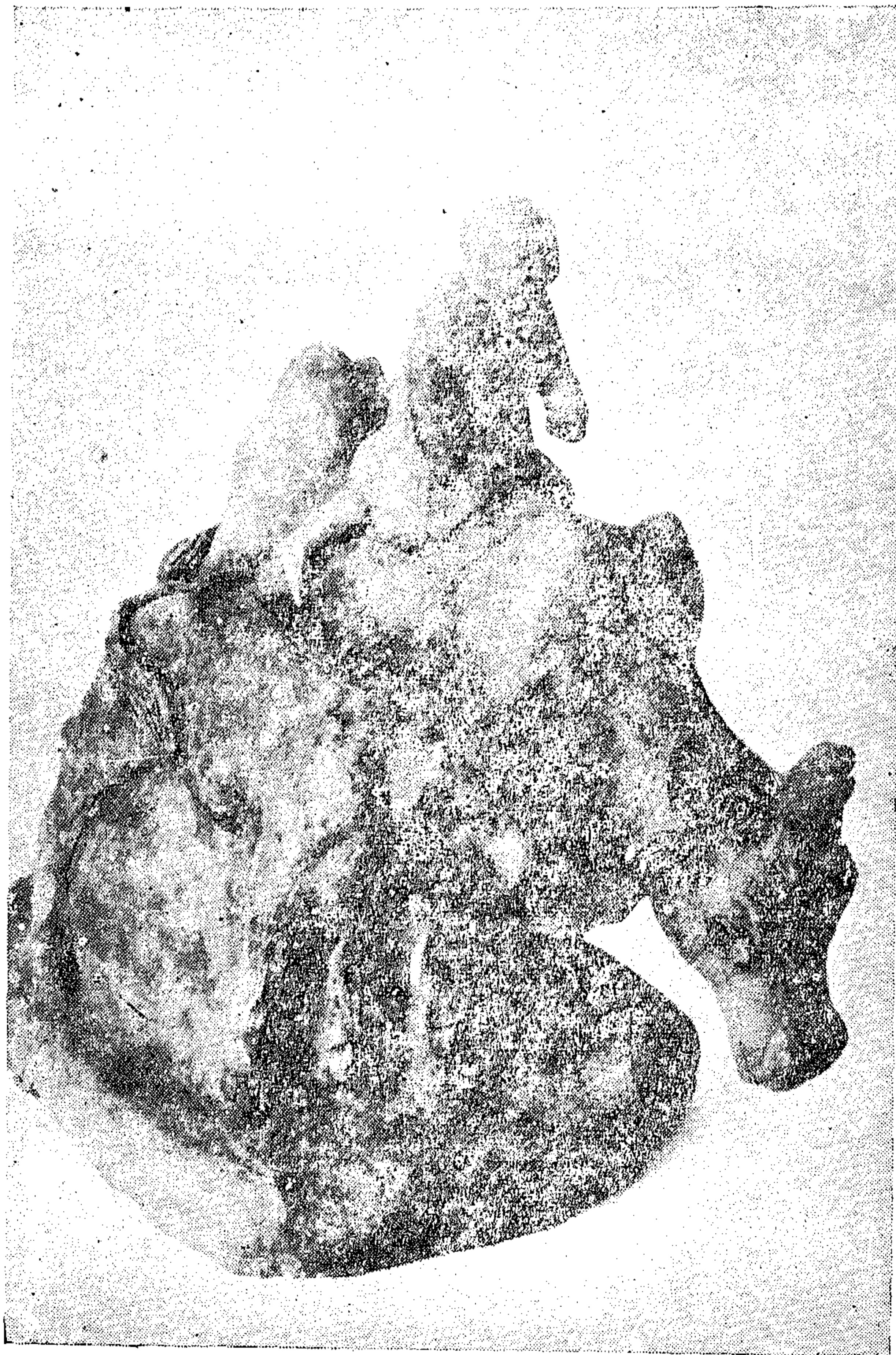




تجريد عام ١٩٦١ زيت على قماش ١٣٠ X ٩٣.٥ سم بالمرض الدائم  
لأعمال المتفرعين بقصر الماسنولي للفنان رمسيس يونان







( منظر ريفي ) عام ١٩٤٢ صلصال محروق ارتفاع ٢٥ سم  
 اتجاه مدرسة حبيب جورجى بوكالة التورى للفنان يحيى محمد ابو سريخ

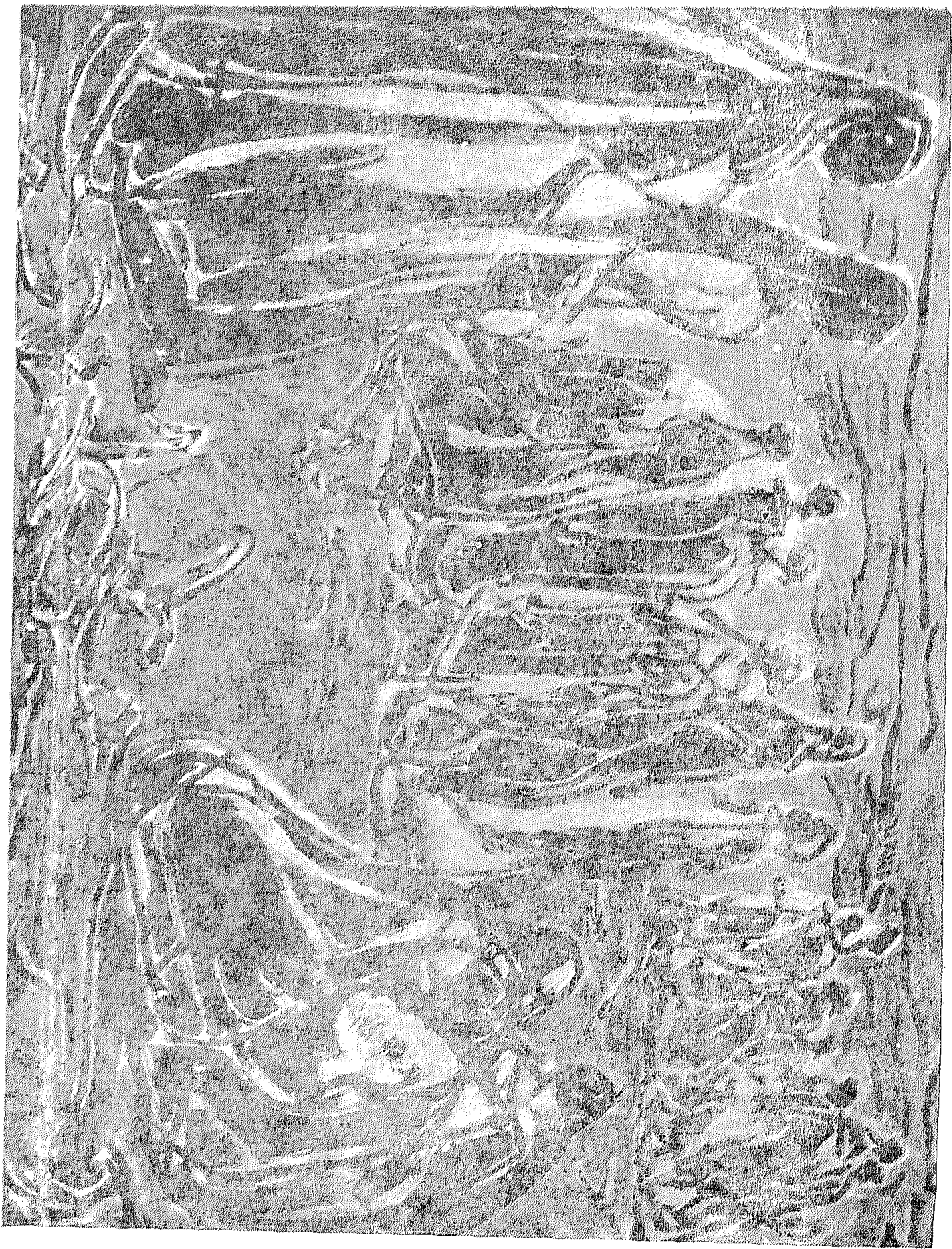


صخور وغدير عام ١٩٦١ زيت على قماش مقاس ١٠٠ × ٧٣ سم  
مكتشف الفن الحديث بالقاهرة للفنان رمسيس بوفان





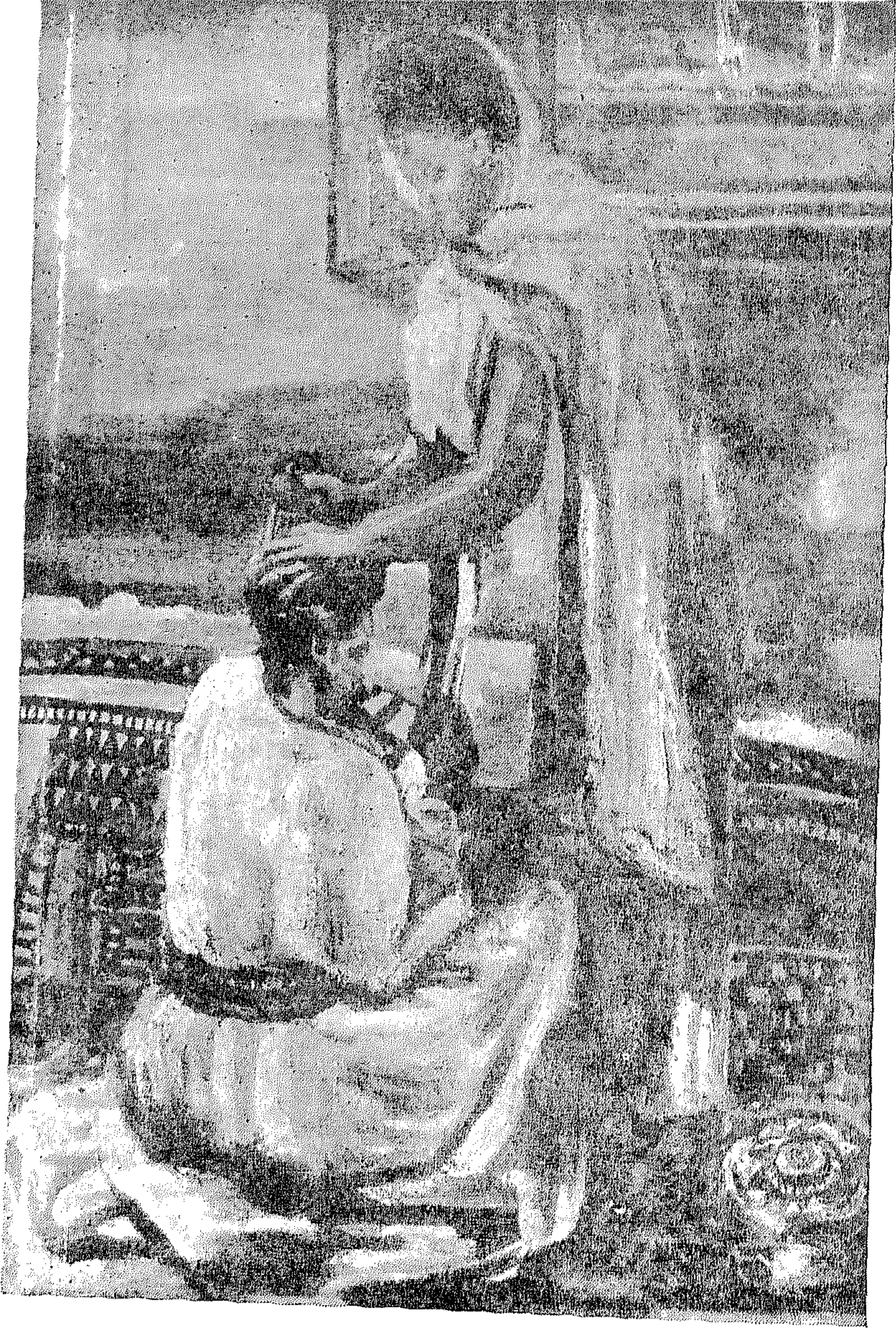




المشيرة عام ١٩٦٠ زيت على خشب ٨٠ X ١٠٠ سم  
متحف الفن الحديث بالقاهرة للفنان صلاح طاهر







الحلاق زيت على قماش مقاس ٧٤ X ٥٥ سم  
للفنان محمد ناجي بمتحف الفن الحديث بالقاهرة





## أولاً - المراجع الأجنبية الاجنبية

---

- 1 ) Alain F, Système des Beaux - Arts, nouvelle Revue Française, 1920.  
Propos sur l'esthétique P.M F.
- 2 ) Baudouin, (ch) Psychologie de l'art Alcan, 1929.  
Traité d'esthétique. coltin, 1956.
- 3 ) Basch, (V) Essai critique sur l'esthétique de Kant, Vria 1927.  
Essai d'esthétique. et de philosophie de Lit. Alcan. 1934.
- 4 ) Blekornove; Art and social Life. Moscow
- 5 ) Bayer (R.) l'esthétique. de la grace. Alcan, 1933, Essai sur la méthode en esthétique - Flammarion.
- 6 ) Bayer : L'esthétique de Henri Bergson
- 7 ) Boas, Primitive art, Oslo. 1927.
- 8 ) Bouglé, Leçons de sociologie sur l'évolution des valeurs Paris 1922.
- 9 ) Bosanquet ( B ), A history of Aesthetic London, Allen & Unwin, 1934.
- 10) Breton ( A ). Manifeste du surréalisme. Kra, 1925.

- 11) Chalye (F.) , L'art et la Beauté. Nathan, 1929.
- 12) Cassou (I.) , Situation de l'art moderne Paris, éd. de Minuit, 1950.
- 13) Cheney, A. world history of art. New York, 1943.
- 14) Clay (F) , The origin of the sense of Beauty. London. Allen & Unwin, 1934.
- 15) Collingwood (R G:), The principles of art. Oxford Clarendons 1638.
- 16) Ile congrès internationale d'Esthétique et de Science de l'Art. Alcan, 1938, 2 vol.
- 17) Craven, Modern art, New York, 1940.
- 18) Crocei; Esthétique, comme science de l'expression
- 19) Delacroix (H.) Les sentiments esthétiques, p. 253 - 315 du Nouveau traité de psychologie de G. Dumas't. VI.P.U.F. 1939 .
- 02) Psychologie de l'art. Alcan, 1927.
- 21) Downey (J.), Creative immagianation, London. Kegan Paul, 1929
- 22) Dufrenne (M) Phénoménologie de l'expérience esthétique, P.U.F 1953, 2 Vol.
- 23) Foldman(V.), L'esthetique francaise contemporaine Alcan 2936,

- 24) Focillon (H.), La vie des formes, Alcan, 1939.
- 25) Francastel (P.) Art et Sociologie, dans l'année sociologique, 3è serie, t. II, P.U.F., 1949. p. 491.
- 26) Flanagan (G.A.) " How to understand Modern Art " 1954, New York.
- 27) Gautier (P.) Le sens de l'art. Hachette, 1907.
- 28) Gensner (F.) Chagall. Paris, Flammarion.
- 29) Guyan ( M. ) Les problèmes de l'esthétique Contemporaine, Alcan, 1884.
- 30) , L'art au point de vue sociologique. Paris, Alcan 1930.
- 31) Grosse ( E. ) Les debuts de l'art. illustré, Alcan, 1902.  
Huisman (D.), L'esthétique. P.U.F.
- 32) Kant (E.), Critique du jugement. Vrin.
- 33) Knox(I.), The aesthetic theories of Kant, Hegel and Schopenhauer. New York, Columbia Univ. Paris 1936.
- 34) Lalo ( ch. ), L'esthétique expérimentale Contemporaine, Alcan, 1908.
- 35) ——— , Les sentiments esthétiques. Alcan, 1910.
- 36) ——— , Introduction à l'esthétique. Colin, 1912.
- 37) ——— , L'art et la vie sociale. Doin, 1921.
- 38) ——— , L'art et la morale, Alcan, 1922.
- 39) ——— , La beauté et l'instinct sexuel. Flammarion, 1922.

- 40) Lalo ( ch ), L'expression de la vie dans l'art Alcan, 1933.
- 41) ——— , Notions d'esthétique, 1952.
- 42) ——— , L'art et la vie ( t. I, l'art près de la vie, t. II, Les grands évènements esthétiques ; — t. III, L'économie des passions). Vrin, 1946 -7
- 43) ——— , La femme idéale. Savel, 1947.
- 44) ——— , Esthétique du rire. Flammarion 1949.
- 45) ——— , Notions d'esthétique. P. U. F. cinquième édition, 1960.
- 46) Lossier, Le rôle social de l'art selon Proudhon, Paris, 1937.
- 47) Malraux, La Création Artistique ,
- 48) — (A ), Psychologie de l'art. 3 vol., Skira 1948-50.
- 49) — Le Musée Imaginaire.
- 50) Marçais ( G. ), La figura nell'arte musulmana. ( Rivista bimestrale di cultura ... Scle Arte) Fév. 1959. N° 39, pp. 52-73 Florence. Italie.
- 51) Myers (B.S) Understanding the ARTS, New York 1958.
- 52) Mathey (F ) Chagall. trois v London, Methuen & Co. 1959.
- 53) Munro (th.), Les art et leurs relations mutuelles. trad. de M. Dufenne, Paris, P.U.F., 1954.
- 54) Médoncelle, Introd, à l'esthétique, P.U.F., 1953.
- 55) Nédam, (H.A.) le développement de L'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX° Siècle. Champiou, 1926

- 56) Ozenfant et Jeanneret, la peinture moderne, Payot, 1925 ,  
( illustré ).
- 57) Platon, Phédre, le Banquet la République, les Lois, Grand  
Hippias ( v. Oeuvres complètes, trad. annotée par. Leon  
Robin ... Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1955.
- 58) Read (H.), Art and industry. London, Faber & Faber, 1944
- 59) ——— , Art and society. “ “ 1945
- 60) ——— , The meaning of art “ “
- 61) ——— , Education through art “ “
- 62) ——— , Icon and Idea. “ “
- 63) ——— , The form of Things unknown.
- 64) ——— , The philosophy of modern art,
- 65) ——— , Art now. London, Faber, 1960.
- 66) ——— , Ben Nicholson. London, Methuen & Co., 1962.
- 67) Revue d'esthétique (illustrée) P.U.F. depuis 1948.
- 68) Ribot (T.), L'imagination créatrice, Paris, Alcan, 1921
- 69) Riemann I ( H. ), Elément, de l'esthétique musicale. Alcan,  
1909.
- 70) Sartre (J.P) L'Imaginaire, Paris
- 71) Salinger (M), Monet. New York, Colline.
- 72) ——— (M.) , Velazquez. New York, Collins.
- 73) Servien. Les Rythmes comme. introd. physique à l'esthétique,  
Boivin, 1930.

- 74) Stechow (w.), Bruegel New York, Collins.
- 75) Souriau (P.), La beaute rationnelle. Paris Alcan, 1904.
- 76) — — — , L'esthetique de la lumiere, Hachette, 1912,  
(illustre).
- 77) — — — (E.) L'avenir de l'esthetique. Paris. Alcan, 1929.
- 78) — — — , L'instauration philosophique. Paris. Alcan, 1935.
- 79) — — — , La Correspondance des art. Flammarion, 1947.
- 80) — — — , L'art et la vie sociale, dans Cahiers Inter-  
nationaux de Sociologie Ed. du Seuil, vol.  
V., 1948.
- 81) Stern (A.) Philosophie du rire et des pleurs, P.U.F., 1946.
- 82) Taine (H.) philosophie de l'art. Paris, Hachette,, 1925.
- 83) Weelcn (G ), Manet. London, Methuen & Co, 1961.
- 84) Werner (A.), Utrillo New York, Collins.
- 85) Wilensky, A miniature history of european art, Oxford,  
1946.
- 86) Sam (Hunter) Modern French painting New York 1956.

## ثانيا - المراجع العربية

- ذكرى إبراهيم (١) : « مشكلة الفن » مكتبة مصر
- مصطفى سويف (٢) : « الأسس النفسية للإبداع الفنى » دار المعارف بمصر ١٩٥٩ فى حوالى ٣٨٢ صفحة . قطع كبير .
- محمود البسيونى (٣) : « آراء فى الفن الحديث » دار المعارف ١٩٦١ فى ١٤٤ صفحة قطع صغير .
- عبد العزيز عزت (٤) : « الفن وعلم اجتماع الجمالى » القاهرة ١٩٥٥ فى حوالى مائة صفحة . قطع كبير .
- حسنى المليجى (٥) : « سيكولوجية الابتكار » دار المعارف ١٩٦٨ .

- 
- ١ - دراسة قيمة عن الفن ، وقد اعتمدنا عليها فى ترجمة بعض المصطلحات الفنية الواردة فى الفصلين السابع والثامن وعلى الأخص عند شارل لالو وباير، وذلك حتى يتم توحيد المصطلحات فى هذا العلم الجديد .
- ٢ - وتوجد فى آخر الكتاب مجموعة مختارة من أعمال الفنانين المحدثين .
- ٣ - دراسة تجريبية ممتازة لمشكلة للإبداع الفنى من الناحية السيكلولوجية .
- ٤ - بحث موجز وقد كان من بين المراجع التى اعتمدنا عليها فى كتابة الفصل الخاص بعلم الاجتماع الجمالى .
- ٥ - دراسة لمجالات الابتكار فى العلم والفن وهى دراسة تجريبية قيمة عن الجوانب النفسية للابتكار .

\* \* \*

وتمت ترجمات عربية صدرت أخيرا لبعض المراجع الأجنبية فى علم الجمال إلا أن معظمها يتطلب إعادة النظر وخصوصا من ناحية ترجمة المصطلحات الفنية .





## الفهرس

### مقدمة الطبعة الثانية

#### إهداء

مقدمة الطبعة الأولى ... .. ٣ - ٤

تصدير ... .. ٥ - ٦

مقدمة عامة ... .. ٧ - ١٢

### ( الفن والحضارة )

الفصل الأول : ... .. ١٣ - ٧٠

نشأة الدراسات الجمالية : ... .. ١٣

فلسفة الجمال عند اليونان :

١ - أفلاطون ... .. ١٤

٢ - ارسطو ... .. ٢١

فلسفة الجمال عند المسلمين : ... .. ٢٤

فلسفة الجمال عند المسيحيين : ... .. ٣٠

فلسفة الجمال في العصر الحديث :

١ - ديكرت ... .. ٣٠

٢ - لينتر ... .. ٣٤

٣ - بوجارتن ... .. ٣٥

٤ - ولیم هوجارت ... .. ٣٦

٥ - آدموند بيرك ... .. ٤١

٣٤	...	...	...	...	...	٦ - كانت
٤٧	...	...	...	...	...	٧ - شانبج
٤٨	...	...	...	...	...	٨ - هيجل
٥٤	...	...	...	...	...	٩ - شوبنهو
٥٥	...	...	...	...	...	النظرية الماركسية الينينية في علم الجمال
٥٩	...	...	...	...	...	الاتجاهات الأخيرة في علم الجمال :
٦٢	...	...	...	...	...	أولا : اتجاه نظري فيتافيزيقي
٦٢	...	...	...	...	...	كروتشي
٦٣	...	...	...	...	...	وسكن
٦٣	...	...	...	...	...	تولستوي
٦٣	...	...	...	...	...	ليتشيه
٦٤	...	...	...	...	...	مستقيا نا
٦٤	...	...	...	...	...	ثانيا : اتجاه تجريبي
٦٤	...	...	...	...	...	فيختر
٦٤	...	...	...	...	...	جرانت الن
٦٤	...	...	...	...	...	فوندت
٦٤	...	...	...	...	...	هربرت سبنسر
٦٥	...	...	...	...	...	تين
٦٥	...	...	...	...	...	دور كيم
٦٥	...	...	...	...	...	شارل لالو :

٦٦	...	...	...	...	...	...	أتين سوريو
٦٧	...	...	...	...	...	...	علم الجمال التطبيقى
٨٤ - ٧١	...	...	...	...	...	...	الفصل الثانى:
٧١	...	...	...	...	...	...	معنى التقدير الجمالى
٨١	...	...	...	...	...	...	الحق والجمال
٨٢	...	...	...	...	...	..	الخير والجمال
٦٤ - ٨٥	...	...	...	...	...	...	الفصل الثالث :
٨٥	...	...	...	...	...	...	محققة التجربة الجمالية
٨٨	...	...	...	...	...	...	السمات الغير الجمالية
٩٢	...	...	...	...	...	...	علاقة الجمال بالمنفعة
١٠٢ - ٩٥	...	...	...	...	...	...	الفصل الرابع :
٩٥	...	...	...	...	...	...	التجربة الحدسية ومضمونها
٩٨	..	...	...	...	...	...	وحدة الموضوع الجمالية وخصائصه
٩٩	...	...	...	...	...	...	المادة
١٠٠	...	...	...	...	...	...	الصورة ( الموضوع )
١٠١	...	...	...	...	...	...	التعبير
١١٤ - ١٠١	...	...	...	...	...	...	الفصل الخامس:
١٠٣	...	...	...	...	...	...	التذوق وتربية الذوق الجمالى

[illegible]

١٢٦	...	...	...	أولا - الموقف اللامنهجي
١٢٦	...	...	...	١ - النظرة الصوفية
١٢٦	...	...	...	رسكن
١٢٦	...	...	...	برجسون
١٢٧	...	...	...	ب - النظرة التأثيرية للجمال
				ثانيا - الموقف المنهجي :
١٢٨	...	...	...	١ - التجريبيون
١٢٨	...	...	...	فحز
١٣٣	...	...	...	ب - المنهج الوضعي أو التحليلي
١٣٧	...	...	...	ج - المنهج الوصفي
١٣٨	...	...	...	د - المنهج الدجماطيقى والنقدى
١٣٩	...	...	...	هـ - المنهج المعيارى
١٤١	...	...	...	و - المنهج التكاملى
١٥٦ - ١٤٣	...	...	...	الفصل السابع :
١٤٣	...	...	...	أولا - المميزات الخاصة للعمل الفنى
١٤٥				ثانيا : أوجه الاختلاف بين الفن وبين فواحي النشاط الانسانى
١٥٤				ثالثا : علاقة الفنى بأنواع النشاط الإنسانى الأخرى
١٦٦ - ١٥٧	...	...	...	الفصل الثامن :
				تفسير الظواهرات الفنية أو مشكلة الإبداع الفنى
١٥٧	...	...	...	١ - نظرية الإلهام والعبقرية
١٥٨	...	...	...	٢ - النظرية العقلية

ص					
١٦٠	...	...	...	٣ - النظرية الاجتماعية	
١٦٢	...	...	...	٤ - النظرية التأثرية أو الانطباعية	
١٦٣	...	...	...	٥ - موقف مدرسة التحليل النفسى	
١٦٥	...	...	...	٦ - موقف يونج	
١٧٠	...	...	...	الفصل التاسع :	
١٦٧	...	...	...	النشأة التاريخية للفن	
١٦٧	...	...	...	١ - نظرية فرويد	
١٦٧	...	...	...	٢ - نظرية هيربارت سينسر	
١٦٧	...	...	...	٣ - نظرية كارل بوشر	
١٦٧	...	...	...	٤ - نظرية بوجلى	
١٦٨	٥٠٠	...	...	٥ - نظرية أميل دوركايم	
١٨٨ - ١٧٠	...	...	...	الفصل العاشر :	
	...	...	...	تقسيمات الفنون الجميلة	
١٧١	...	...	...	الجمال والفن	
١٧٢	...	...	...	تصنيفات الفنون الجميلة	
١٧٢	...	...	...	تصنيف كانت	
١٧٣	...	...	...	تصنيف شوبنهاور	
١٧٤	...	...	...	تصنيف ليسنج	
١٧٥	...	...	...	تصنيف توماس هل جرين	
١٧٥	٠٩٠	...	...	تصنيف شارل لالو	

ص

١٧٦	...	...	...	...	تصنيف لاسباكس
١٨٤	...	...	...	...	تصنيف سورير
١٩٤ - ١٨٩	...	...	...	...	الفصل الحادى عشر :
١٩٨	...	...	...	...	الفن والواقع الحى
١٨٩	...	...	...	...	١ - نظريات القائلين بأن الفن لا يرتبط بالحياة
١٨٩	...	...	...	...	برجسون
١٨٩	...	...	...	...	شوبنهاور
١٩٠	...	...	...	...	٢ - نظريات القائلين بأن الفن يرتبط بالحياة
١٨٩	...	...	...	...	أرسطو
١٩٠	...	...	...	...	٣ - نظريات القائلين بأن الفن يرتبط بالمجربة والخبرة
١٩٠	...	...	...	...	بجون ديوى
١٩٢	...	...	...	...	التوفيق بين المذاهب والنظريات السابقة
١٩٢	...	...	...	...	نظرية شارل لالو
١٩٣	...	...	...	...	١ - الوظيفة التكنيكية للفن
١٩٣	...	...	...	...	٢ - الوظيفة الترفيهية للفن
١٩٣	...	...	...	...	٣ - الوظيفة المثالية للفن
١٩٣	...	...	...	...	٤ - الوظيفة التطهيرية للفن
١٩٤	...	...	...	...	٥ - الوظيفة التسجيلية للفن
٢٠١ - ١٩٥	...	...	...	...	الفصل الثانى عشر :
...	...	...	...	...	الفن والمجتمع



١٩٦	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠٠	١ - الفن وسيلة للتسليمية
١٩٧	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠٠	٢ - الفن وسيلة للمشاركة الوجدانية
١٩٧	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٣ - الفن وظيفة تربوية
١٩٧	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٤ - الفن وظيفة عملية
١٩١	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٥ - الفن والناحية القومية
١٩٧	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٦ - الفن والناحية الدينية
١٩٨	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٧ - الوظيفة المنطقية للفن
٢٢٠ - ٢٠٢	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	الفصل الثالث عشر :
	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	علم الاجتماع الجمالي
٢٠١	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	١ - النزعة الفردية والنزعة الاجتماعية
٢٠٢	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٢ - النزعة الفردية الرومانطيقية
٢٠٣	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٣ - النزعة الفردية العقلية
٢٠٤	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٤ - بداية النظرة الاجتماعية للفن
٢٠٥	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٥ - النظرة الاجتماعية للنم
٢٠٨	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٦ - التنظيم الاجتماعي للفن
٢٠٨	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	أولا : العناصر غير الجمالية في الحياة الفنية
٢٠٨	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	١ - المادة
٢٠٨	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	ب- الحرفيون (الصناع)
٢٠٨	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	ج- الطبقة الاجتماعية والحياة السياسية
٢٠٩	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	د- النظم الدينية

ص

٢١٠	...	...	...	...	هـ - النظام العائلي
٢١١	...	...	...	...	و - التعليم
٢١٥	...	...	...	...	ثانيا : النظم الفنية في الحياة الاجتماعية
٢١٥	...	...	...	...	الشعور الجمالي وجزاءاته
٢١٦	...	...	...	...	الجمهور
٢١٧	...	...	...	...	الأسلوب
٢١٨	...	...	...	...	البيئة
٢٤٦ - ٢٢١	...	...	...	...	الفصل (الباب) الرابع عشر :
٢٢١	...	...	...	...	التطور الاجتماعي للفنون الجميلة
٢٢١	...	...	...	...	١ - المراحل التاريخية لتطور الفنون
٢٢١	...	...	...	...	الفن البدائي
٢٢٣	...	...	...	...	الفن عند الشعوب المتقدمة
٢٢٥	...	...	...	...	الفن المسيحي
٢٢٦	...	...	...	...	الفن في عصر النهضة
٢٢٧	...	...	...	...	الفن في العصر الحديث
٢٢٨	...	...	...	...	الفن المعاصر :
					مذاهب الفن المعاصر :
٢٢٩	...	...	...	...	التعبيرية
٢٢٩	...	...	...	...	الرمزية
٢٣٠	...	...	...	...	الانطباعية ( التأثيرية )

٢٣٠	...	...	...	التكعيبية ، التجريدية ، السريالية
٢٣١	...	...	...	الوحشية
٢٣١	...	...	...	الاشعاعية
٢٣١	...	...	...	التركيبية
٢٣١	...	...	...	الشكلية
٢٣١	...	...	...	المستقبلية
٢٣٣	...	...	...	الدادية
٢٣٣	...	...	...	ما فوق المادية
٢٣٣	...	...	...	الكاسيكية
٢٣٣	...	...	...	الرومانسية
٢٣٣	...	...	...	الواقعية
٢٣٣	١ - التفسير : الفلسفى للفنون وتطورها ( فاسلفة الفن )			
٢٣٤	...	...	...	فيكو
٢٣٤	...	...	...	هيجل
٢٣٥	...	...	...	أوجيست كونت
٢٣٦	...	...	...	كروتشي
٢٣٦	...	...	...	برجسون
٢٣٧	...	...	...	ارنست كاسيرر
٢٣٨	...	...	...	تين
٢٣٩	...	...	...	٢ - صعبه التفسير التاريخى
٢٤٧	...	...	...	٣ - التفسير الاجتماعى لتطور الفن

٢٤٥	...	...	...	٤ - السلطات الجمالية في المجتمع
٢٤٥	...	...	...	السلطة التشريعية
٢٤٥	...	...	...	السلطة القضائية
٢٤٥	...	...	...	السلطة التنفيذية
٢٥٢ - ٢٤٧	...	...	...	خاتمه
٢٥٣	...	...	...	مدرسة النحت اللمس في مصر
٢٥٥	...	...	...	ملحق عن التقييم الجمالي للنحت اللمس
٢٦٥	...	...	...	نماذج من الأعمال الفنية من
٣٦٥	...	...	...	المراجع الاجنبية
٣٧١	...	...	...	المراجع العربية

---

مطبعة م. ك. الاسكندرية  
محمد محمود محمد مسعد  
شارع أديب اسحاق (عمارة البصير)  
تليفون { ٣٠٨٤٧  
٣٠٩٩٠ }





Bibliotheca Alexandrina



0660510

١٠٠٤٩٦

م ١٠٠٠

---

ملتمزم الطبع والنشر دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل  
فرع الاسكندرية ٤٢ شارع سعد زغلول - ٢ ميدان التحرير (المنشية)